

”Mens ensomheten brenner over et
nakent bilde...”

*Ensomheten som litterært motiv i Gunvor
Hofmos forfatterskap.*

Irmelin Johansson



Masteroppgave ved Institutt for lingvistiske og nordiske
studier
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2012

**”Mens ensomheten brenner over et nakent
bilde...”**

*Ensomheten som litterært motiv i Gunvor Hofmos
forfatterskap.*

© Irmelin Johansson

2012

”Mens ensomheten brenner over et nakent bilde...”: Ensomheten som litterært motiv i
Gunvor Hofmos forfatterskap.

Irmelin Johansson

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: CopyCat avd. Forskningsparken

Sammendrag

I denne oppgaven undersøker jeg forfatterskapet til lyrikeren Gunvor Hofmo (1921-1995) gjennom en studie av det litterære motivet ensomhet. Motivet hentes frem i flere dikt fra forskjellige perioder av forfatterskapet, og analyseres deretter i kronologisk rekkefølge. Gjennom analysene studeres motivets litterære behandling for å fremheve en eventuell utvikling eller endret holdning, eller et fast mønster som anses for å være av betydning for oppgaven. Oppgaven presenterer innledningsvis Hofmos forfatterskap og resepsjonshistorikk. Deretter følger jeg opp med et kapittel som omhandler de forskjellige problemstillingene jeg tar hensyn til i løpet av diktanalysene. Den første er hvordan å lese ensomheten tematisk og som et litterært motiv. Dette involverer å forstå innholdet av selve begrepet "ensomhet" og dens kulturelle betydning i en felles forståelse, det vil si hvordan vi i fellesskap forstår og tolker ensomheten. Den andre problemstillingen gjelder det lyriske jeget. Her benytter jeg meg av Erling Aadlands komplekse jeg-instanser (1998). Den tredje problemstillingen er det modernistiske overbegrepet. Dette er av betydning for Hofmo-forskningen, hvor det tidligere har vært fokus på spesielt ekspresjonisme- og imagismebegrepet.

I løpet av analysene mener jeg det kommer frem en utvikling av ensomhetsfremstillingen som bunner i den språklige utviklingen fra ekspressive uttrykk til mer imagistiske og avdempede lyriske bilder. Dette innebærer en forståelse av språk og form som strekker seg forbi det følelsesbetonte og gjengivende, og gjenspeiler et reflekterende og bevisst skapende diktjag. Den litterære ensomheten hos Hofmo virker å være et nødvendig redskap for dikteren i skapeprosessen.

Takksigelser

Jeg ønsker å takke familie, venner og studiekamerater som har vist forståelse og støtte ved å la meg gjennomføre på min måte, gitt trøst når det var nødvendig og tatt kaffepauser når inspirasjonen trengte påfyll. Og en ekstra stor takk til min veileder, Thorstein Norheim, for alltid gode råd og oppmuntringer gjennom hele prosessen.

En siste takk til David, fordi han er den han er.

Irmelin Johansson

Innhold

Sammendrag.....	VII
Takksigelser.....	X
1 Gunvor Hofmos forfatterskap.....	2
1.1 Innledning.....	2
1.2 Problemstilling.....	4
1.2.1 Resepsjonshistorie.....	5
1.2.2 Ensomhetens historie.....	9
1.3 Disposisjon av oppgaven.....	13
2 Teori og metode	16
2.1 Ensomheten som et litterært tema og motiv	16
2.1.1 Den litterære ensomheten.....	16
2.1.2 De fire enetilstandene.....	18
2.2 Det lyriske jeget og diktjeget.....	21
2.2.1 Kittang og Aarseth: <i>Lyriske strukturer</i>	22
2.2.2 Et forsvar for det lyriske jeget: Aadland	23
2.3 Modernismebegrepet	27
2.3.1 Ekspresjonismen.....	27
2.3.2 Det ekspresjonistiske og Hofmo	30
2.3.3 Imagismen	31
2.3.4 Hofmo og imagismen	35
3 ”Generasjonsstemmen”	38
3.1 En generasjonsstemme – Hofmos debut og 40-tallet	38
3.1.1 ”Ensomhet I”	39
3.2 Gruppe II – 50-årene.....	45
3.2.1 ”Tjenerens ensomhet”	46
4 ”Sende sin ensomhet ut i altets rom...”	51
4.1 Et nytt språk.....	51
4.2 ”En tom stol”	53
4.2.1 ”Kom døde netter”	56
4.3 Utvidelsen av den imagistiske impuls	61

4.3.1	”Ingen engler”	64
5	”En stor ensomhet”	67
5.1	Andre halvdel av 80-tallet	67
5.1.1	”Slettene”	68
5.1.2	”Sneen vil forsvare”	70
5.2	”Meditasjoner over ensomheten”	73
5.2.1	”Over Harald Sohlberg” – Hofmos <i>Epilog</i>	76
5.2.2	Ekfrasen.....	77
5.2.3	Analyse av ”Over Harald Sohlberg”	79
6	Konklusjon – refleksjoner over dikteren	86
	Litteraturliste.....	92

1 Gunvor Hofmos forfatterskap

1.1 Innledning

Sitatet som oppgavetittelen er hentet fra stammer fra diktet ”Høstbilde” som ble trykket i Gunvor Hofmos (1921–1995) debutsamling *Jeg vil hjem til menneskene* i 1946. Frem mot 1955 ga hun ut ytterlige fire samlinger. Etter utgivelsen av *Testamente til en evighet* (1955) gjennomgikk hun et psykisk sammenbrudd som ledet henne inn i 16 års taushet og et opphold fra det offentlige rom. I 1971 kom nok en samling, *Gjest på jorden*, som overrasket kritikere og publikum som trodde hennes karriere var over for godt. Deretter fulgte det jevnlig med utgivelser. Hun tok imidlertid aldri ta aktivt del i det offentlige, og levde et tilbaketrukket liv helt til sin død i 1995.

”Høstbilde” er et dikt som på mange måter skiller seg ut fra Hofmos senere diktning. Likevel bærer det i seg noe som forfatterskapet til stadighet kretser rundt, nemlig det motivet som denne studien skal undersøke nærmere: ensomhetsmotivet. Diktet gjengis slik i Jan Erik Volds redigerte *Samlede dikt*:

HØSTBILDE

Lyset står stille mettet
med gyllen lød og lukt
av akrrers fulle grøde,
og bittersyrlig frukt.

En skjær og høstlig klarhet
dugges i sin ro...
En elv av gullaks ligger
der skarpe sigder slo.

To gamle koner binder
innunder bratte fjell
det gule, gule kornet
som luer nå mot kveld.

De binder og de binder
mens mørket faller på,
og fossens dur forstørres
og husene blir grå...

De binder og de binder
mens ensomheten brenner
over et nakent bilde

av korn og gamle hender.
(Hofmo 2010: 24-25)

Vi kan begynne med det utypiske for Hofmo. Diktet er bygd opp på en tradisjonell måte med jambiske tretaktere og balladerim. Utformingen av diktet virker noe tradisjonell, et trekk som preger denne første utgivelsen. Det er nettopp dette tradisjonelle og taktfaste som er så utypisk for den sene Hofmo, men som samtidig skiller hennes debut fra de øvrige utgivelsene. *Jeg vil hjem til menneskene* ble utgitt på Gyldendal Norsk Forlag i desember 1946. I biografien *Mørkets sangerske* (2000) forteller Jan Erik Vold om en tidligere refusjon av samme samling fra et annet forlag, Aschehoug. Her innstiller konsulenten Eugenia Kielland samlingen hele tre ganger, men har likevel behov for å få sin kollegas kommentarer før en eventuell anbefaling for utgivelse. Denne kollegaen er Arnulf Øverland, og Vold gjengir hans begrunnelse for refusjonen: ”Diktene er på ingen måte likegyldige. De er sprunget ut av et lidenskapelig og søkende sinn” (Vold 2000: 467). Og videre står det:

Men ’grove rytmiske feil’ og andre formelle innvendinger gjør at [Øverland] vil foreslå forfatteren ’å studere en del litt eldre lyrikk hvor formen er i orden: For eksempel nordisk diktning i tiden inntil århundreskiftet. Av nyere lyrikk fortrinnsvis Collett, Vogt, Krag, Wildenvey, Bull og Reiss-Andersen. Fremfor alt bør hun lese Frøding og Heine’ (Ibid.)

Men så sender altså Hofmo manuset sitt til Gyldendal i stedet, og det går som det går. ”Hofmos forfatterskap representerer et viktig formhistorisk normskifte i norsk lyrikk, og hennes diktning gjennomgår i løpet av 1940- og 50-årene en relativt typisk vershistorisk utvikling”, skriver Sissel Furueth (2003: 43). Debutsamlingen illustrerer hvordan ”det metriske og rimende verset” (ibid.) dominerer den norske lyrikken på den tiden, som etter hvert blir erstattet med økende bruk av frie vers. I 70- og 80-årene får det lyriske jeget et svakere trykk, formspråket får et mer dempet uttrykk, i tillegg til et vesentlig antall prosadikt og ekfraser som dukker opp i de fleste samlingene. Oppsummert blir det slik:

Dermed dekker forfatterskapet hele det versifikatoriske spekteret fra strengt bundne strofiske dikt til ikke-versifiserte poesiformer. Man kan øyne en historisk utvikling fra bundne til frie vers, men en kan også se at ulike versformer eksisterer side om side i en og samme diktsamling og i ett og samme dikt (Ibid.).

Det veldig regelbundne verset er altså noe som avtar, men det er likevel mulig å spore opp tradisjonelle virkemidler generelt gjennom forfatterskapet.

Så over til det som er typisk for diktet. Det er en høy grad av appellering til sansene. Både syn og hørsel påkalles, med fraser som ”[e]n elv av gullaks” og ”og fossens dur

forstørres” (Hofmo 2010: 24). Første strofes bilde ”av akkers fulle grøde” virker harmonisk nok, men innslaget av det ”bittersyrlige” i fjerde vers skaper en disharmoni, slik det ofte er i Hofmos dikt. Det er flere slike disharmoniske bilder som gir slik et malende uttrykk. Ett er allerede nevnt: ”en elv av gullaks ligger/ der skarpe sigder slo.” Et annet er ”Det gule, gule kornet/ som luer nå mot kveld” (Ibid.). Bildet av to bondekoner som sanker korn har en vag fornemmelse over seg at noe luer i bakgrunnen, den overveldende ensomheten som truer bak de bratte fjellene. Med dette finner vi en ambivalens som jeg kommer til å utforske i flere dikt i løpet av denne oppgaven, en veksel mellom det kjente og det ukjente, det trygge og det farlige, det nære og det fjerne.

1.2 Problemstilling

Problemstillingen for denne oppgaven går ut på, som jeg allerede har kommentert, å undersøke ensomhetsmotivets utvikling i Hofmos diktning på tvers av hele forfatterskapet. Ensomheten blir påpekt av mange som et av de mest gjennomgående temaene i Hofmos lyrikk. Derfor mener jeg det vil være et fruktbart motiv å undersøke i denne sammenhengen hvor hele forfatterskapet er gjenstand for studien. Spørsmålene jeg stiller er: Med et så vedvarende tema, behandles ensomhetsmotivet likt i alle fasene av forfatterskapet? Er det en utvikling og endret holdning til ensomheten? Dette er hypotesen for min oppgave.

I alt utga Hofmo 20 diktsamlinger i løpet av sin karriere, og det er i hovedsak disse jeg skal forholde meg til. I tillegg har det kommet flere utgivelser etter Hofmos død, inkludert en samlede dikt, samt flere dikt som ble oppdaget i forfatterens bolig som aldri tidligere har blitt utgitt. Noen er tidlige utgaver av kjente dikt, andre ble liggende i en boks, eller i en skuff, ikke ment for det offentlige øye. Samlingene har jeg videre delt inn i mindre, representative grupper med utvalgte enkeltdikt, som jeg mener skiller seg ut i forhold til valg av motiv for studien.

For å belyse ensomhetsmotivet er det to begrep som er av særlig relevans og som trenger en avklaring. For det første er det nødvendig med en gjennomgang av hva selve begrepet ”ensomhet” betyr. Her må man både ta hensyn til den allmenne oppfatningen av begrepet, i tillegg til det individuelle uttrykket som gjør seg gjeldende i teksten. Ensomhetsmotivet er dermed tosidig, i den forstand at i dens litterære utforming ligger det ikke bare et privat uttrykk, men også et felles. Hvordan dette utspiller seg skal jeg utdype i det kommende teorigapittelet. For det andre spiller den tidligere Hofmo-forskningen en viktig rolle, hvor modernismebegrepet ofte er sentralt for lesningen og kritikken. Derfor har jeg

valgt å ta denne diskusjonen med i oppgaven, for slik å studere ensomheten i lys av modernismebegrepene som tas i bruk i forbindelse med Hofmos lyrikk.

1.2.1 Resepsjonshistorie

Det virker å være stor enighet blant kritikere og litteraturvitere om at Gunvor Hofmos forfatterskap står sentralt i den modernistiske lyriske tradisjonen. Furuseth (2003) har i sin avhandling identifisert tre forskjellige arenaer for Hofmo-forskningen i de siste to tiårene. Den første utspiller seg i tidsskriftet *Vagant* og deres Hofmo-nummer i 1996. Furuseth ser denne utgivelsen som viktig i renessansen for interessen av Hofmos dikt etter hennes død, ”fordi det har satt i sirkulasjon noen nye synsmåter og begrepsapparat som har bidratt til en frigjøring av samtidens talemåter” (2003: 34). Med ”samtidens talemåter” refererer Furuseth til det som virker å være det overordnede synet på Hofmos lyrikk som et uttrykk for det private og subjektive. Mange har lest Hofmos dikt med andre verdenskrig som bakteppe. Denne biografiske lesningen ble kanskje tidligst gjort eksplisitt av Bjørn Nilsen, i artikkelen ”Streiflyv over Gunvor Hofmos forfatterskap” fra 1967 (Karlsen 2002). Per Thomas Andersens beskrivelse av Hofmos forfatterskap tar også utgangspunkt i krigens handlinger:

I Tyskland satt etterkrigsforfatterne i et ideologisk og estetisk nullpunkt etter Det tredje rike og skulle finne språk og uttrykk for en orienteringssituasjon og noen erfaringer som virket uten historiske paralleller. I norsk litteratur er Gunvor Hofmo (...) den forfatter som tydeligst skriver ut fra en liknende nullstilt posisjon. (...) Hofmo skrev ikke absurde tekster som Camus og Beckett i Frankrike, men virkelighetsfølelsen i hennes dikt var absurd på den måten at den gav uttrykk for en misklang mellom menneskesinnet og virkeligheten (Andersen 2001: 440-441).

Først og fremst knyttes dette nullpunktet til det faktum at Hofmos nære venninne, Ruth Maier, en sveitsisk-jødisk jente som søkte tilflukt i Norge, ble arrestert og sendt bort til gasskamrene i 1942. Mye av tapserfaringen som går igjen i Hofmos dikt, leses i lys av Maiers død. Hofmo er ”fortolker av Holocaust som det store mentalitetshistoriske skisma” (Furuseth 2003: 31), en poet med fokus på det åndelige og subjektets indre plager.

Med andre verdenskrig som bakteppe, har også mange vært opptatte av det subjektive uttrykket i diktene. Av samtidige anmeldere finner mange at avstanden til dikteren selv blir vanskelig å overkomme. Unni Langås har sett nærmere på anmeldelser av de første fem samlingene, og konkluderer:

Ser vi på samtidskritikken under ett, kommer en klar tendens til syne: Etter overveiende positive anmeldelser av *Jeg vil hjem til menneskene* blir kritikken mer og mer avvisende. Fra og med den andre diktsamlingen er det åpnet en kløft mellom dikt

og lesere, og med de neste samlingene blir denne kløften stadig mer uoverstigelig. *Testamente til en evighet* blir av en samstemt gruppe kritikere dømt som både dårlig og meningsløs. Mange ønsker at forfatteren skal skrive om noe annet enn det hun gjør, og alle ber henne om å skrive på en annen måte (Langås 1996: 223).

Diktene virker å komme et sted langt borte fra. ”For meg var Gunvor Hofmo død lenge før ho døydde. Ho var den ho frå første stund hadde vist ho var, ein ingenstad langt der ute i nattuniverset”, skriver Einar Økland om sitt forhold til forfatteren (Økland 1996). Samtidig får hun god respons fra litteraturkritikere. Torunn Borge og Henning Hagerup ser Hofmos forfatterskap ”i en særstilling angående resepsjon” (Borge/Hagerup 1996: 11) på grunn av dette. Imidlertid ser Furuseth denne særstillingen som et tegn på samtidige anmelderes vegring mot å konfrontere språket i diktene: ”Samtidige kolleger og anmeldere (...) fanget opp karakteristiske aspekter ved Hofmos stemme, men disse lesningene bar også preg av en slags underkastelse for Hofmos autoritet” (Furuseth 2003: 31). Det er interessant hvordan mange kritikere finner det vanskelig å fordøye det sterkt personlige hos Hofmo, samtidig som det nettopp er dette personlige og private som ofte legges til grunn for forskningen. Fremfor å distansere seg fra innholdet i diktene, virker mange å ha blitt fanget inn av det nære og private i omtalene. Langås trekker videre frem Paal Brekke som et eksempel på en kritiker som derimot gjør et forsøk på å *forsvare* det private hos Hofmo. Dette gjør han ved å trekke paralleller mellom det personlige og det allmenne, en interessant observasjon spesielt for denne oppgaven, hvor vi ser på nettopp ensomhetsmotivets allmenngjøring i formidlingen av dets uttrykk. Slik lar Brekke Hofmo være representant for sin egen samtid, og gjennom språket hennes er det ikke bare Hofmo vi møter, men det er også ”oss selv vi speider. (...) Og vi går videre som en annen enn den vi var (...) fordi vår innerste uklarhet er blitt synbar for oss i symbolet” (Brekke [1954] 1970: 13).¹ Brekke opererer likevel på bakgrunn av et åndelig aspekt, fremfor å se diktene som resultat av en bevisst diktergjerning. Det kommer tydelig frem når han videre skriver hvordan dikteren beveger seg *innover*, ”dypere i det hun higer mot eller skjelver for” (Ibid.). På den ene side har man derfor kritikken av det vanskeliggjorte og det subjektive, og på den andre side respekten for Hofmo som forfatter og den ubestridte rollen hun har fått i utviklingen av norsk, modernistisk lyrikk. Dette kan kanskje illustreres gjennom den tilnærmede frykten for å ta kontakt med forfatteren, selv hos biografen Vold som ”våget aldri å ta en telefon” (Vold 2000: 10).

Den andre arenaen Furuseth identifiserer er Volds arbeid med utgivelsen av blant annet *Samlede dikt*, samt annet arbeid han er ansvarlig for. *Samlede dikt* ble først utgitt i 1996

¹ Jeg refererer til samme bok som Langås, nemlig *Til sin tid: Journalistikk 1945-70*, en samling av Brekkes artikler om det norske kulturlandskapet. Det er de fire første utgivelsene som omtales her.

(med nytt opplag i 2010), *Etterlatte dikt* med tidligere ikke utgitte dikt, fulgte i 1997. I 1999 kom *Jeg glemmer ingen*, en samling med dikt akkompagnert av akvareller av venninnen Ruth Maier. I 2000 så biografien *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo* dagens lys, og i 2007 kom *Ruth Maiers dagbok: en jødisk flyktning i Norge*, en utgivelse Hofmo selv jobbet for. Siste utgivelse hvor Vold jobber med Hofmo er *Fem stemmer. Essays, antologi, lydspor* fra 2010, hvor man kan høre Hofmo lese sine egne dikt. Vold understreker krigserfaringen som underliggende for tolkningen av Hofmos dikt fra tidlig av: ”Gunvor Hofmos verdensbilde synes å være dannet utfra erfaringer fra verdenskrigen 1940-45, en brann det ennå ryker av i hennes diktning” (Vold 2000: 15). Vold har også vært en pådriver for å plassere forfatterskapet innenfor en modernistisk terminologi, og har laget et skille i forfatterskapet mellom henholdsvis en første, ekspresjonistisk fase, og en andre, mer imagistisk fase.² Det er imidlertid uenighet om gyldigheten til denne inndelingen. Blant andre stiller Britt Andersen spørsmål til periodeinndelingen av Hofmos forfatterskap, og viser til Frode Hellands kritikk av dette. Helland polemiserer mot Volds inndeling ved å fokusere på to sider av Hofmos dikt han mener ikke er tilstrekkelig tatt høyde for i forskningen, som er melankolibegrepet og ekfrasen. Han argumenterer for at diktene ofte kommer til kort når man for eksempel kun leser dem inn i konteksten av etterkrigsperioden: ”Enkelte fortolkere sier (...) at Hofmo tok det svært tungt dette med krigen (...) Eller man allmengjør og sier angst, fremmedgjøring. Intet av dette er direkte feil, men resultatet er det besynderlige faktum at man slik glemmer diktene” (Helland 1999: 56). Med større fokus på det melankolske kan man også se Hofmo som en produktiv og ikke minst skapende, *diktende*, i kraft av lidelses- og ensomhetstematikken. Dette henger sammen med relasjonen mellom sorgen og kunsten, som produktivitet og liv: ”Melankolien er i denne forstand, hos Hofmo, sin egen kur; kun det å gi den uttrykk opprettholder en grense, forhindrer det lyriske jeget i å falle ned ordløshetens mørke, uten grenser, uten språk” (Ibid.: 58).

Helland viser også til Adornos framsetting av kravet om å lese bokstavelig, men her mener Andersen at fremfor den bokstavelige og konkretiserende lesningen, består mye av Hofmos dikt av det som står mellom linjene, som krever psykologiske lesninger. Elegien fremhever hun som nok et trekk, ved siden av melankolien, som vedvarende i forfatterskapet. Elegiens lidelsestematikk bryter med det imagistiske idealet i andre fasen av forfatterskapet

² Langås deler også forfatterskapet tematiske inn i to faser, hvor kroppen og ruinen (en henvendelse til omslagsillustrasjonen til *Testamente til en evighet*) dominerer de fem første samlingene, mens ånden og katedralen – lengselens poesi – dominerer samlingene fra 1971 til 1994. (Langås 1996: 213) Med en slik inndeling tangerer hun Volds inndeling, men følelsestrykket virker å være forskjøvet i forhold til lengselen og den imagistiske impuls. Man kan her argumentere for at lengselen er like fullt tilstede i de tidligere samlingene som i de senere, noe som også er tydelig i tittelen for *Jeg vil hjem til menneskene*.

med sitt fokus på ytre objekter fremfor en subjektiv fremstilling av blant annet opplevelser. Dermed kan det kaste et interessant lys over aspekter ved diktene som ikke kommer frem i konkrete lesninger: ”Mens den norske etterkrigslitteraturen er blitt omtalt som lite samfunnsbevisst og innadvendt på en slik måte at den ikke gjør oss seende, kan Hofmos elegiske dikt få oss til å erfare noe av den lidelse krigen brakte med seg” (Andersen 2002: 96). Gjennom flere lesninger av elegien mener Andersen å se at de psykologiske dypstrukturene er stabile hos Hofmo gjennom forfatterskapet, og tar til ordet for flere psykologiske lesninger.³

Furusetth fremhever også det hun ser som en interessekonflikt som har vart helt siden slutten av 40-årene. Der noen kritikere holder fast ved det konkrete og dennesidige ved diktene, er andre mer opptatt av det mystiske, metafysiske og moralskfilosofiske. Eksempler på vridninger mot det konkrete i senere forskning vil da være blant annet Langås’ ”fokus på kroppen og barnet som smertebærer” (Furusetth 2003: 30), og Volds biografi ”med vektlegging av steder, reiser, relasjoner og sykdom” (Ibid.). Også Astrid Utnes’ og Frode Hellands studier av ekfrasen trekkes frem av Furusetth som et eksempel på en dennesidig lesning (Utnes 1998, Helland 1999). Utnes’ artikkel, sammen med Ole Karlsens ekfrasestudier, skal jeg for øvrig komme tilbake til i femte kapittel i denne oppgaven, hvor ekfrasen blir tatt opp som tema. I Langås’ artikkel om den oppløste kroppen som motiv hos Hofmo, undersøker hun det tilbakevendende temaet om fortolkningen mellom ånd og kropp (Langås 1996: 213). Det er dermed et felles tolkningsgrunnlag for de fleste kritikerne, som er denne formen som samtidig er en ikke-form, en tilværelse utenfor tilværelsen. Men tolkningen av hvor denne tilværelsen springer ut fra er ganske forskjellige, fra krigsperspektivet, kroppssynet til den seksuelle fraviket, samtidens preferanser tatt i betraktning.

Dette viser til det problematiske og vanskelige med subjektivismen, spesielt i møte med lyrikk av en så tilsynelatende privat karakter som Hofmos. Dette fører gjerne til en overskridelse av det referensielle tolkningsnivået, ifølge Langås. Hun forklarer dette nærmere ved å påpeke fraskrivelsen av referensialitet i modernistisk lyrikk av dens kritikere. Ikke bare referensialitet, men også de kommunikative intensjonene: ”Det er en litteratur som ikke bryr

³ Med dobbeltblikket refererer Andersen altså til Hofmos seksuelle legning, og hennes forhold til andre kvinner. Dette perspektivet kan gi en interessant tolkning også av ensomhetsmotivet, på grunn av outsiderrollen som enetilstanden hittil har posisjonert seg i. Andersen benytter seg av psykoanalysen og det melankolske i litteraturen som settes i forbindelse med mangel på sorg over det første tapet av foreldrene i barndommen, men påpeker samtidig psykoanalysens manglende fokus på hvordan det oppleves å være ’den andre’ i et samfunn. Dette er en stilling Andersen mener er å finne i Hofmos dikt, og som ikke har fått tilstrekkelig oppmerksomhet. Samtidig understreker hun enetilstanden: ”Det er et dobbeltblikk som også innebærer fremmedfølelse. Den som tidligere har vært en innbygger i kulturen, opplever plutselig å stå utenfor, fremmed og kritisk” (Andersen 2002: 79).

seg om leseren eller har noe ønske om å bli forstått, er det blitt hevdet. Den er selvrefererende og selvtilstrekkelig; den er en dehumanisert monolog uten mottaker.” (Ibid.: 219.) Resultatet viser seg i unyanserte lesninger, og hindrer at sentrale sider ved forfatterskapet blir tildelt nærmere studier (Ibid.: 226). Langås’ oppfordring til å forholde seg til både det referensielle og det allegoriske i Hofmos dikt mener jeg er relevant å ha med i fortolkningen av ensomhetsmotivet, som bygger på kommunikasjon – og mangel på kommunikasjon – og på intensjonen av enetilstanden. I mine lesninger av ensomhetsmotivet av diktene jeg har presentert til nå, er enetilstanden å finne *både* referensielt og allegorisk. Den konkrete enetilstanden er på det referensielle nivået, det så og si bokstavelige i teksten, mens ensomheten er det som da kan leses mellom linjene. Den psykologiserte lesningen av diktene, slik Langås etterspør, er derfor aktuell for denne oppgaven.

Den siste arenaen som nevnes av Furuseth er hun selv del av, nemlig den akademiske. Hovedandelen av forskningen ligger i spredte artikler, med Furuseths avhandling (2003) som den foreløpig eneste. Det finnes også flere hoved- og masteroppgaver, og i 2002 kom antologien *En vei som skumrer mine bilder frem* med Ole Karlsen som redaktør. Melankoli har vært sentralt i lesningene, men også kjønnsperspektivet har meldt seg, dog kun i de siste årene (Langås 1996, Bramnes 2002). Furuseths eget perspektiv er de auditive forhold, hvor stemmebegrepet står sentralt i lesningen. Av andre mer musikalske lesninger kan Per Thomas Andersens ”Gunvor Hofmo og den modernistiske trenodi” (Andersen 2002) nevnes, hvor han blant annet skriver: ”Hun synes å representere en nesten total hengivelse til det plagede subjektets sang, en sang som ofte lyder hinsides håpet eller troen, overgitt til ensomhet, og invadert av pine” (Andersen 2002: 104).⁴

1.2.2 Ensomhetens historie

Ensomheten, sammen med angstfølelsen og misantropien er velkjente motiver og temaer for den habile Hofmo-leser, og denne oppgaven skal bygges opp rundt en studie av nettopp dette motivet gjennom hele forfatterskapet. Etter utgivelsen av *Etterlatte dikt* (1997) er det meste som Hofmo har skrevet blitt tilgjengelig for publikum med over 1000 dikt å velge mellom, som et vitnesbyrd over Hofmos enorme arbeidskapasitet. ”Dette er en hel skatt

⁴ Av andre musikalske innslag kan vi også nevne tonesettingen til diktet ”Det er ingen hverdag mer” av gruppen Valkyrien allstars, samt Susanna Wallumrøds tolkning av tretten av Hofmos dikt som ble utgitt som plate i 2011. Om de ikke nødvendigvis kan kalles for tekstanalytiske, har disse tonesettingene til diktene vært med på å øke fokuset på Hofmo i den offentlige kulturdebatten.

å grave i for en Hofmo-leser”, skriver Astrid Utnes i ”Poesiskatt fram i lyset” (*Nordlit* 3/1998). Videre påpeker hun at ensomheten er et tema som står sentralt allerede fra ungdomstiden av, og som sammen med andre kjente temaer skulle gjøre seg gjeldende senere i forfatterskapet.⁵ Ensomheten er ikke et uvanlig motiv, verken i litteraturen eller filosofien. Vi kan finne det så langt tilbake som de greske klassikerne. Som litteraturvitenskapelig begrep er imidlertid ensomhet en uavklart term. For å kunne gjøre ensomhet til et operativt begrep som kan ligge til grunn for en motivstudie, skal jeg raskt skisse opp den filosofiske tankegangen rundt dette temaet. I det påfølgende teorikapittelet skal jeg i tillegg gjøre rede for *den litterære enetilstanden* som Svend Erik Larsen (2002) opererer med. Hensikten er å skaffe meg et nødvendig redskap i mitt tekst- og analysearbeid.

I nordisk litteratur finner vi et eksempel på ensomhetsmotivet i *Egils saga*, med Egil som det dominerende familieoverhodet; enestående i sin posisjon, vel vitende om det, og i stand til å vise styrke ved å bære den ensomheten som følger med en slik stilling. Videre er det et poeng for Larsen at på grunn av den situasjons- og stedsbestemte enetilstanden, som påvist i definisjonen av ordet ”alene”, er kroppen og språket grensedefinerende for denne refleksjonen. Denne sammensattheten er det litteraturen forholder seg til i sitt virke. Svend Erik Larsen fremhever episoden hvor Egil sørger over tapet av sin favorittsønn, Bodvar. Han stenger seg inne i alkoven for å dø, men lokkes av datteren Torgerd til å dikte et kvad i sønnens navn. I det han begynner å kvede får ordene makt, og gir Egil det verktøy han trenger for å konfrontere sorgen:

De grænser han hidtil selv med sin krop og sine ord har trukket om sit liv, bliver nu draget på ny med de samme midler, sprog og krop, men bestemt af andre. På den måde viser de sig nu som betingelser for et fællesskab. Det er det paradoks Egil reflekterer over i sit kvad: bedst som han med krop og ord mistede taget som individ, som garant for slægten og som skjald, fik han livet igjen. Den ensomhed der er et svaghedstegn, bliver et stærkt udgangspunkt (Larsen 2002: 35)

Hopper vi noen århundrer frem i tid, kan vi finne nok et eksempel på det isolerte individ i refleksjon over samfunnet, denne gangen med en betydelig større bevissthet enn Egil rundt språkets og tilbaketrekkelsens virkning. Larsen viser her til Michel Montaigne og essayet ”Om at leve alene” (Larsens oversettelse), hvor oppsøkningen av enetilstanden beskrives som et høydepunkt i livet: ”Det er her, og ikke i det offentlige rum, at den frihed opnås som Egil slås sig til” (Ibid.: 36). Ensomheten skal frigjøre individet fra den verden som han tror og anstrenger seg for, også med hensyn til språk og kropp. Bøker, for eksempel, skal unngås i en

⁵ Noen av de tidlige diktene kan riktignok virke typiske for ungdomsdiktning, men flere av dem er også uttrykk for Hofmos særegne litterære språk som utvikles i det senere forfatterskapet.

slik periode fordi "[d]e kan få det til at rykke lige så meget i os efter sociale adspredelser som hvis vi faktisk var uden for baglokalet" (Ibid.: 38). Men selv Montaigne unnslipper verken språket eller kroppen, da han selv produserer skrift "næsten af eksistentiel nødvendighed" (Ibid.). Montaigne blir altså selv fanget inn i ensomhetens selvmotsigelser, hvor opplevelsen og beskrivelsen av ensomheten speiler hverandre i en gjentakende fortellersirkel. Her ser vi to eksempler på fremstillingen av ensomheten sett i lys av forskjellige epokers forståelse av enetilværelsens betydning, både for individ og fellesskap.

I sin avhandling *Den ensamme* (1961) skriver litteraturprofessoren Thure Stenström at ensomhetsstudiet i litterær forstand belyser fortellerstemmen, "berättarjaget", i teksten, og i noen tilfeller også forfatterjeget "[...] som i sin tur kan döljas bakom deras masker" (Stenström 1961: 15). Slike studier av ensomheten kan være interessante hos enkeltforfattere, men også en oversiktstudie hvor man dekker en epoke eller flere forfattere, vil kunne utdype ensomhetsmotivet ved å se på fellestrekk ved dens litterære fremstilling og behandling. Stenström mener at ensomhetsmotivet

(..) öppnar först och främst möjligheter att, ur ett begränsat perspektiv, belysa en litterär miljö i dess helhet, att fånga upp vissa konstanta drag och förändringar i människoskildringen... En motivstudie, som sträcker sig genom flera författarskap, ger genom möjligheterna till jämförelser rika tillfällen att exakt bestämma även de enskilda författarnas litterära positioner. Först när man fastställt gemensamma drag i ett litterärt motivs behandling, är det möjligt att med pregnans urskilja särdrag (Ibid.: 15–16).

Videre skriver han om hvordan tidligere forskning har hatt fokus på at ulike ensomhetsuttrykk kan settes i forbindelse med ulike epoker. For eksempel skiller Pavel Fraenkl ut en romantisk tidsånd i en artikkel i *Edda* (1948), med karakteristiske ord som "ensamhet, dröm och högmod" (Ibid.: 18). Ensomheten sees på som nødvendig for menneskeheten og som et resultat av romantikkens "irrasjonelle imperialisme", som formulert av Seillière. "I samma mån som de yttre verklighetskontakterna – till samhället, till kvinnan, naturen, Gud – försvagas, tar jaget sin revansch i drömmens och fantasiens värld, där det ensamt är herre" (Ibid.: 18). Også Renè Canats avhandling fra 1904, *Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*, fremmer det samme grunnsynet som Fraenkl,⁶ hvor den romantiske ensomheten kjennetegnes av stoltheten og egoismen (Ibid.: 20).

Ensomhetsuttrykket står ikke uprøvd innenfor hver av epokene, da også disse er preget av

⁶ Stenström bemerker at selv om Fraenkl skrev sin artikkel ved et senere tidspunkt enn Canat, og nådde de samme konklusjoner, visste Fraenkl tilsynelatende ikke om dennes avhandling da han skrev sin egen artikkel.

motsetninger og ulike holdninger til samfunn og individ. Slike inndelinger tar heller ikke høyde for de ofte glidende overgangene mellom perioder innenfor kunsten. I romantikken finner vi både synet på individets egenkraft, og idealet om å underkaste seg en større enhet:

Den svenska romantiken har inte bara sin Vitalis eller Stagnelius utan också sin Geijer eller Runeberg. Hos de båda sistnämnda möter oss religiöst motiverade föreställningar om behovet att dra en gräns för jagets expansion och gå in under verklighetens olika gemenskapsformer (Ibid.: 19).

I dette ser vi en konflikt mellom det overliggende, kulturelle grunnlaget, og individets tro på egen skaperkraft. Der den enkelte kunstner har behov for et eget uttrykk, vil det stagnere mot de forventningene som vedkommende møter i den offentlige og allmenne samfunnsarena. Det er fortsatt viktig for individet å være del av det store samfunnet.

Videre i sin ensomhetsstudie har Stenström sammenlignet den nordiske gjennombruddslitteraturen med den franske naturalismen. Den nordiske gjennombruddslitteraturen har helst blitt sett på som i opposisjon til den franske litteraturen, med de to begrepene realisme og naturalisme som motpoler. Stenström argumenterer for at til tross for at disse motpolene ikke fullt reflekterer det litterære bildet, kan man likevel se to hovedmønstre for synet på ensomheten og fellesskapet i henholdsvis den nordiske realismen og den franske naturalismen. I korte trekk kan man si at i den førstnevnte sees isolering som noe positivt, hvor ensomheten har stor verdi. Den ensomme velger sin tilstand, og mistror fellesskapet og samholdet innad. Stenström sammenfatter dette synet med Ibsens ord: ”den sterkeste mand i verden, det er han, som står mest alene” (Ibid.: 31). I den fransk-naturalistiske retningen er det fellesskapet og samholdet som er av verdi. ”Ensamheten är ett mörkt öde, i vilket individen tvingas in mot sin vilja” (Ibid.: 32). Som sagt gir en slik arketypisk inndeling et ufullstendig bilde av den litterære virksomheten, men de to mønstrene peker likevel på dobbeltsynet på ensomheten, og videre på et skille mellom den enestående som en selvvalgt, ensom helt, og den enestående som en utstøtt som påkaller medlidenhet fra omgivelsene. Larsen henter eksempler av ensomhetsmotivet fra mer moderne og tidsnære litteratur enn hva Stenström gjør i sin studie. Han observerer hvordan utviklingen av synet på individet går fra å ”(...) klare sig selv i størst mulig og ensom uafhængighed af sociale bånd og kollektive værdier – fra de mytologiske helte over klassikens stoikere gennem en voksende individualisme til dagens mediehungrende superegoer” (Larsen 2002: 10). Slik kan enetilstanden veksle mellom å utstøte individet fra samfunn og publikum, men samtidig også hjelpe det med å påta seg en rolle, en arketype som passer enetilstanden: ”Ensamheten kan te

sig ikke endast som de förbannades utan också som den utvaldes klädnad. Den är geniets, drömmarens, trotsarens, revoltörens igenkänningsmärke och vapenskrud” (Stenström 1961: 14). Ved å påta seg roller gjennom det å være alene, kan altså karakteren i teksten også vinne sympati og godvilje fremfor utstøting.

Stenströms avhandling omtaler forfattere innenfor hva vi vil kalle den moderne tidsalder. Den romantiske perioden er tilbakevendende, ikke bare i den idehistoriske tilnærmingen til ensomheten, men også i vår generelle forståelse av lyrikk og poesi i dag. Hvordan vi fortolker ensomheten i det daglige og i møte med den i litteraturen, vil da være innenfor en moderne, og ikke minst europeisk ramme. I løpet av det 20. århundret endrer ensomhetsmotivet seg noe i innhold og mening, spesielt med hensyn til det moderne gjennombruddet og samfunnsskeptisismen som gjør seg gjeldende med realismen og naturalismen. Individets rolle har med andre ord i løpet av denne tidsperioden blitt endret og problematisert på nytt i takt med historiske endringer. Ensomhetsuttrykket kan til en viss grad demonstrere det historisk skiftende menneskesynet hvor fellesskapet og enkeltmennesket i større grad enn tidligere settes i kontrast, spesielt når vi nærmer oss det moderne gjennombruddet. Den ensommes ståsted kan etter hvert oppfattes som mer enn en generell følelse og konkret tilstand. I det følgende kapittelet skal jeg først presentere ensomhetens gyldighet som et litterært virkemiddel, da under betegnelsen ‘enetilstand’. Enetilstand er et begrep som jeg henter fra Svend Erik Larsens bok *Mutters alene: Ensomhed som litterært tema* (2002). Dette begrepet skiller seg noe i betydning fra ordet ”ensomhet”. Mens enetilstanden refererer til det faktiske og konkrete i tekst og handling, vil ensomheten fremtre etter en fortolkning og vurdering av den konkrete enetilstanden. Enetilstanden er altså det litterære grepet som benyttes for å formidle budskapet, som skaper konnotasjon og relasjon til det underliggende temaet, ensomheten.

1.3 Disposisjon av oppgaven

Til nå har jeg forsøkt å avklare selve begrepet ensomhet, og dens plassering i den litteraturhistoriske og filosofiske konteksten. I neste kapittel vil jeg gjøre rede for lese- og analysemetode av de utvalgte diktene av Hofmo. Jeg åpner med en utdyping av enetilstanden, de fire litterære enetilstandene fremsatt av Larsen og hvordan disse fremtrer i teksten. Enetilstanden er ofte forbundet med den subjektive fremstillingen av den. Derfor vil kapittel 2 også omhandle det lyriske jeget. Med utgangspunkt i Atle Kittang og Asbjørn Aarseths *Lyriske strukturer*, gir Aadland en fornyet tolkning av den rådende definisjonen av hva lyrikk

er. Han følger opp med det han kaller et forsvar for det lyriske jeget, et forsvar som er en direkte kritikk av det han mener blir en for smal definisjon av diktet hos Kittang og Aarseth. I stedet ønsker Aadland å bryte med nærhetsprinsippet hos overnevnte, og slik åpne opp lyrikkdefinisjonen for dikt der det forekommer en avstand til det lyriske jeget. I en viderelesning av forsvaret for det lyriske jeget vil jeg også kort komme inn på det psykoanalytiske perspektivet, representert ved Julia Kristeva. Hennes teorier mener jeg inkluderer både nærheten til subjektet, det menneskelige aspektet, og det som omfatter språkets premisser. Til slutt i kapittel to vil jeg gjennomgå de viktigste modernistiske begrepene som er benyttet på Hofmos lyrikk, henholdsvis ekspresjonismen og imagismen.

I min problemstilling skriver jeg at jeg har delt inn de 20 samlingene utgitt av Hofmo i mindre grupper for å fremme representativitet, og for å kunne dekke forfatterskapet i tilstrekkelig grad. Kapittel 3 vil handle om de to første av disse. Den første gruppen består av *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) og *Fra en annen virkelighet* (1948). Utvalgte dikt som jeg går gjennom er "Ensomhet I", supplert av "I en mørk natt" og "Fra en annen virkelighet". Hofmos første samlinger blir ofte beskrevet som ekspresjonistiske, noe jeg vil komme inn på her. Andre gruppe består av samlingene utgitt på 50-tallet: *Blinde nattergaler* (1951), *I en våkenatt* (1954) og *Testamente til en evighet* (1955). Her er det utvalgte hoveddiktet "Tjenerens ensomhet". Her leser jeg også "Kveldssang" parallelt med førstnevnte dikt for å påpeke lignende fremstillinger av enetilstanden.

Fjerde kapittel skal ta for seg gruppe tre og fire, hvor gruppe tre består av samlingene utgitt i årene mellom 1971 og 1974, henholdsvis *Gjest på jorden*, *November*, *Veisperringer* og *Mellomspill*. Mine hoveddikt for denne gruppen er "En tom stol" og "Kom døde netter", hvor diskusjonen om de modernistiske begrepene kretser rundt bruken av ekspresjonisme og imagisme, og gyldigheten av disse sammenlignet med tidlige samlinger. Med fjerde gruppe – *Hva fanger natten*, *Det er sent*, *Nå har hendene rørt meg* og *Gi meg til berget* – fortsetter denne diskusjonen, da med større fokus på det imagistiske billedspråket. Jeg vil se om ensomhetsmotivet gjennomgår en forvandling i skiftet fra det ekspressive språket til det mer avholdne og dempede. Her har jeg fokusert lesningen spesielt på "Oktober", "Nå kaller" og "Ingen engler".

Kapittel 5 er det avsluttende analysekapittelet som skal behandle de to siste diktgruppene. Den femte gruppen inneholder samlingene *Stjernene og barndommen*, *Nabot* og *Ord til bilder*. For hovedanalysen bruker jeg diktet "Slettene" som representativ for denne gruppen, supplert med "Sneen vil forsvare". Utviklingen av ensomhetsmotivet diskuteres videre. Den siste gruppen skal handle om samlingene fra 90-tallet: *Fuglen*, *Navnløst er alt i*

natten, Tiden og *Epilog*. Her er det spesielt fokus på den siste samlingen, og de utvalgte diktene for analysen kommer fra denne. Diktene er den ekfrasiske syklusen ”Over Harald Sohlberg”. Disse skiller seg ut fra de andre diktene ved å være ekfraser, noe jeg vil kort nevne, og som egenvalgt av forfatteren Hofmo selv som en avslutning på et produktivt forfatterskap. For hoveddiktene er mange av originalutgavene brukt til henvisning og sitering. I tillegg har jeg benyttet meg mye av Volds redigerte *Samlede dikt*, som har vært til stor nytte når det gjelder å finne frem til supplerende og støttende dikt i arbeidet med hoveddiktene. Flere dikt nevnes i korthet i løpet av analysene, men de diktene jeg har skrevet ovenfor er de jeg i all hovedsak har konsentrert meg om, og som jeg mener representerer ensomhetsmotivet på sitt beste hos Hofmo.

2 Teori og metode

2.1 Ensomheten som et litterært tema og motiv

I sin redegjørelse for den litterære enetilstanden skiller Larsen mellom *kvalitativ* og *kvantitativ* enetilstand. Den kvalitative, og den mest relevante for en litteraturstudie, henspiller på betydninger av den enestående som ”via subjektivisering og refleksjon af stigende radikalitet peger mod identitetsdannelse i forhold til andre og det Andet [sic.]” (Larsen 2002: 42). Den kvantitative peker på den enestående som et enkeltstående tilfelle, altså når et enkeltindivids oppførsel forklares som avvik, eller brudd med normen. Den kvalitative enetilstanden innebærer derimot en selvrefleksjon ”på basis af konkret og situationsbundet erfaring” (Ibid.: 43), hvor det kreves et språk for å kunne uttrykke denne refleksjonen. Der hvor refleksjonen uteblir, er det snakk om en kvantitativ enetilstand. Enetilstanden er da det som ligger i teksten, mens ensomheten er det som ligger bak og utenfor teksten. Ut fra dette vil jeg påstå at man kan snakke om hhholdsvs den umiddelbare enetilstanden og den middelbare ensomheten. Når den konkrete enetilstanden først er etablert i en språklig kontekst, kan den konnotative betydningen av ensomheten fortolkes, ofte med den hensikt å reflektere over egen identitet eller kulturell tilknytning, eller over de kulturelle fellesbetingelsene som gjelder for samfunnet.⁷

2.1.1 Den litterære ensomheten

Etter den idèhistoriske redegjørelsen for ensomhetsbegrepet, kan det være hensiktsfullt å studere ordets etymologiske betydning. En definisjon fra *Norsk ordbok* (2005) lyder slik: ”*leve i ensomhet; (med bibet. av sted) langt ute ensomheten*”. Ser man på definisjonen av adjektivet ”ensom”, står det: ”som befinner seg alene: *være ensom*” og ”øde; uten samvær: *et ensomt sted*”. Noe lignende får vi i oppslaget på det beslektede ordet ”alene”: ”for seg selv: *la meg være alene en stund (...)* uten hjelp, på egen hånd (...) uten pårørende” og ”bare: *ikke alene regjeringen, men også folket (...)*” (*Norsk ordbok* 2005: 17). Disse definisjonene

⁷ En innvending mot en inndeling av fire slike former for enetilstanden, er det dynamiske ved ensomheten som gjør det problematisk å skille dem fra hverandre. Dette på lik linje som det er problematisk å inndeles ensomhetsmotivet etter tidsepoker. Når jeg likevel velger å bruke slike inndelinger i min oppgave, er det dels for å legitimere ensomhetsmotivets litterære omfang, men også fordi ensomhetsmotivet på samme tid har sine begrensninger og ikke er en uutømmelig kilde til fortolkninger. For Stenström korrelerer synet på det ensomme mennesket i høy grad med ulike fellesskapsidealer. Dermed spiller kulturelle betingelser en stor rolle for teksten.

innebærer altså en faktisk og konkret tilknytning til et sted, et fysisk utgangspunkt; betydningen ligger i å befinne seg på et sted eller i et rom uten andre fysiske kropper tilstede. I slike avklaringer kan man legge merke til at fenomenet ikke lar seg beskrive som en tilstand innenfor et subjekt, men som *relasjonelt* (som en tilstand som vedkommer et forhold mellom et subjekt og et objekt eller et annet subjekt).

Også Svend Erik Larsen har undersøkt den etymologiske betydningen av ensomhet. Larsen har valgt ut følgende ord: ene, alene, enestående, enkeltstående og ensom: “Artiklerne (...) viser hvorledes deres grundbetydninger primært refererer til en refleksion over den enes forhold til den andre og kun sekundært definerer den ene i sig selv” (Larsen 2002: 40). Som Larsen påpeker, blir ensomheten fortolkningen av det å være alene, altså at subjektet reflekterer over sin posisjon i forhold til objektet. Det er dessuten verdt å merke seg Larsens vektlegging av ensomheten som en allmenn, grunnleggende menneskelig erfaring. Ensomheten er en felles menneskelig erfaring, og ensomhetsmotivet i litteraturen er derfor lett tilgjengelig for leseren som noe man vil kjenne seg igjen i.

En utdypning av ensomhetsuttrykket i en litterær tekst vil derfor måtte innebære både historiske og kulturelle sammenhenger. Det historiske og kulturelle kommer fra den utviklingen ensomhetens status har til enhver tid. Det innebærer dermed for fortolkeren å inkludere ytre referanserammer for teksten i lesningen. Der nest spiller den allmenne opplevelsen av ensomheten inn, som et lett gjenkjennelig element: en omgjøring av ensomhetsuttrykket fra det individualistiske til det kollektive gjennom formidlingen av ensomhetsopplevelsen. Larsen kaller dette for ensomhetens paradoks: ”Når ensomheden skal udtrykkes, laves den om til noget andet – til en spændstig tekst for andre end den ensomme eller til gråmeleret gennemsnitlighed for alle (...) Forholdet mellem ensomheden og dens udtryk er paradoksalt” (Ibid.: 13). Ensomhetstilstanden er i litteraturen derfor ikke alene en beskrivelse av en tilstand og en følelse, men først og fremst en ”refleksion over – nogle af – grænserne for kulturelle fællesskaber (...)” (Ibid.: 21). For å demonstrere de kulturelle betingelsene og grensene for ensomhetsmotivet, har Larsen definert fire klassifiseringer innenfor den kvalitative enetilstanden: den utvalgte, den utstøttes, den selvvalgte og den tilfeldiges enetilstand.

De fire kvalitative enetilstandene gir alle uttrykk for et kulturelt fellesskap og er et uttrykk for såkalte tenkeskjemaer. Larsen definerer tenkeskjemaene slik:

Et tænkeskema er en dynamisk struktur ligesom grammatikken. Det er en *kollektiv, mental og praktisk struktur inden for et bestemt kulturelt område*, her på det kulturelle område for *individuell identitet*. Det giver områdets paradokser en *kulturelt brugbar*

form og ændres gennem den praksis det afstedskommer. Vi har kun adgang til tænkeskemaet fordi vi bruker det i den kultur hvori det fungerer. Vi velger ikke tænkeskemaet, men det *er* der når vi lever i vores kultur og fokuserer på individuell identitet. Vi kan arbeide imod det eller med det, men ikke uten for det (Ibid.: 29).

Disse tenkeskjemaene brukes både bevisst og ubevisst i vårt møte med kroppen og språket både i litteraturen og i virkeligheten. Videre skriver Larsen at det er gjennom litteraturen vi bevisst kan reflektere over og velge hvordan vi bruker de forskjellige tenkeskjemaene, og hvilke rammer disse setter. De er med på å belyse enetilstandens paradoks, og dette paradoksets utforming av det fortalte.

2.1.2 De fire enetilstandene

Den utvalgte posisjon innebærer at individet løftes opp fra et fellesskap som bæreren av en allmenn kunnskap, eller som representant for en større helhet. Et eksempel er Dante fra *La divina commedia*, som får som oppdrag å fortelle menneskeheten om vandringen gjennom paradiset. Men dette oppdraget innebærer også å ”repräsentere den umulige erfaring af det ganske kosmos for menneskene” (Ibid.: 53), hvor han selv vet at han ikke har et tilstrekkelig språk til å gjøre dette. Kroppens begrensninger ligger i å vandre som en levende blant de døde, en umulighet som samtidig illustrerer det umulige å kommuniserer med de døde. De grensene som kroppen og språket setter, ser Larsen på som markerende ”for den udvalgte evne til udføre sin repræsentative rolle, ikke for det kosmos der repræsenteres” (Ibid.: 55).

Jean-Jacques Rousseau representerer *den utstøtte enetilstanden* gjennom å forlate et samfunn han ikke lenger ønsker å representere. Likevel kan han ikke unnsnippe de samme kulturelle betingelsene som han ønsker å unngå.⁸ Den utstøttes enetilstand møter også motstand gjennom språket og kroppen: ”(...) at fortælle, kommunikere er, ligesom den tilfældige ensomme vandretur, sociale handlinger der sætter hans selvvalgte enetilstand til vægs. Netop fordi han kun messer sine egne monologer, galopperer sproget af sted uanfægtet uden om ham” (Ibid.: 61).⁹ Den enslige spaserturen er den sosiale iscenesettelsen av ensomheten hvor Rousseau forsøker å reflektere seg vekk fra fellesskapet og det kroppslige,

⁸ Blant annet er gåturen et viktig element i *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), hvor Larsen henter sitt eksempel fra. Gåturen som urbant fenomen var et produkt av Rousseaus egen samtid, hvilket han praktiserer fullt ut.

⁹ En scene beskriver Rousseaus nestenulykke med en hestevogn som fører til et kort tap av bevisstheten. Av den grunn er det umulig for Rousseau å gjenfortelle hendelsen med egne ord, og er overlatt til andre vitners beretninger om hva som skjedde. Rousseau er altså igjen plassert, på grunn av kroppen og den manglende hukommelsen, i fellesskapet med de andre. Denne hendelsen fortelles også videre i sosiale kretser hvor den fordreies, noe som gjør Rousseaus tilbakekomst til fellesskapet desto synligere. Rousseaus forsøk på å finne ensomheten har feilet, og gjort ham mer markert enn tidligere.

for deretter å bli påminnet dens uunngåelige tilstedeværelse.

Den selvvalgte enetilstanden er, som navnet tilsier, av frivillig karakter, og forekommer ofte i forbindelse med en tilbaketrekkelse i den hensikt å reflektere over først og fremst sitt eget individ, fremfor individets rolle i fellesskapet. Larsen kaller det en ”dialogisk relativisering af en heroisk individualisme” (Ibid.: 75). Som litteratureksempel brukes Henrik Pontoppidans *Lykke-Per*.¹⁰ Karakteren Per Sidenius’ tilbaketrekkelse til de sveitsiske alpene er en søken etter stillhet og ”en fortsat del af løsrivelsen fra Sidenius-familiens puritanske præstegårdsfamilie” (Ibid.: 61). Pers søken etter stillheten kommer spontant, og erfares i stor grad gjennom det kroppslige fremfor det språklige, da det er fortelleren som er ordstyreren, og ikke Per selv. Språket spiller likevel en stor rolle, i den egenskapen av å fortelle en historie: ”Sprogets rolle er her defineret af den særlige fortællerteknik” (Ibid.). Pers enetilstand handler i stor grad om refleksjonen over egen rolle og identitet og grensene for fellesskapet, og ikke om ensomheten som noe verdifullt i seg selv.

Den tilfældiges enetilstand er en form for refleksjon over samfunnet, men hvor det fortsatt er forsøk fra individet på å delta i dette. Denne enetilstanden spiller på det paradoksale ved å oppleve en enetilstand i for eksempel et bylandskap som er tuftet på fellesskapet. Det gjør den til den kanskje mest aktuelle enetilstanden for modernistisk litteratur som Hofmos. Det er også her at Larsen har valgt ut det mest moderne eksempelet fra litteraturen, James Joyces *Ulysses*: ”Men også i *Ulysses* er det at være ene ikke en ekstraordinær tilstand, men et alment vilkår og kan derfor oppleves på helt tilfældige steder og tidspunkter, når som helst, hvor som helst” (Ibid.: 69). Mrs. Blooms tilfældige enetilstand utspringer i hennes våkentilstand ganske tidlig om morgenen, før mannen våkner og byen, Dublin, kommer til live. Byrommet som sådan er likevel ikke gjenstand for refleksjon i seg selv, men det er heller relasjoner til andre som Mrs. Bloom fokuserer på. Også her er kroppen og språket sentrale for refleksjonen. Som vi ser er denne enetilstanden i tydeligst grad stedsforbundet, i og med at det er kombinasjonen mellom sted og tidspunkt som åpner opp for Blooms refleksjoner. Bymotivet fungerer i så måte som grunnlaget for det moderne samfunnet, og ikke som et særtilfelle alene.

Med den tilfældiges enetilstanden er vi tilbake til ensomheten som et felles erfaringsgrunnlag for mennesker, ikke nødvendigvis i negativ forstand, men som en naturlig

¹⁰ Verket består av åtte bind, og utgitt mellom 1898 og 1904. Den regnes for å være en utviklingsroman, og ble tatt opp i den danske kulturkanonen med følgende begrunnelse: ”Igennem Pers livsforløb tegner Henrik Pontoppidan et omfattende billede af Danmark og dets mennesker i en brydningstid. Og han stiller spørgsmål til den personlige identitet og eksistensens grundvilkår. Han gør det med psykologisk indsigt, karakterskabende evne og spillende iro-ni. I den europæiske realistiske romans historie er *Lykke-Per* en milepæl” (sitat hentet fra hjemmesiden http://kulturkanon.kum.dk/Litteratur/lykkeper/Begrundelse_LykkePer/, nedlastet 21.06.2011).

tilstand som kan oppstå til enhver tid. Dette står i motsetning til de andre enetilstandene, hvor ensomheten i større grad er en konstruksjon, og av og til en nødvendighet før en person kan vende tilbake til fellesskapet for fullt ut å kunne delta i dette. Det er min mening at det er den tilfeldiges enetilstand som preger Hofmos lyrikk. Grunnlaget er det samme: enetilstanden som fører til refleksjon over identitet og det kulturelle fellesskapets betingelser.

Synet på dikteren som en enestående taler ligger latent i de kulturelle betingelsene som er bakteppet for lesningen av ensomhetsmotivet. Det innebærer at lyrikksjangeren som en genre betinger enetilstanden. Dette kan illustreres gjennom apostrofen. En apostrofe er en retorisk figur hvor dikteren, eller taleren, tiltaler en gjenstand, en fraværende eller død person, en abstrakt ide eller lignende. Det forutsettes i tillegg at disse tiltales som noe levende og til stede. Et kjent eksempel på dette er blant annet Henrik Wergelands ”Til Foraaret”. Jonathan Culler ser apostrofen som typisk for lyrikksjangeren, noe han utdyper i essayet ”Apostrophe” (1981). Man skille mellom to narrativiteter innenfor lyrikk, den handlingsdrevne på den ene side, og den øyeblikkelige på den andre. Apostrofen står for den sistnevnte, hvor ingen handling er sentrum for diktet, men hvor selve diktet i sin egen skapning er kjernen. Men apostrofen kan i tillegg føre til en komplikasjon i kommunikasjonen mellom avsender og mottaker, skriver Culler, fordi den fremfor alt vil oppleves som pinlig.¹¹ Denne pinligheten ved det apostrofiske peker imidlertid på den innerste kjernen av hele det lyriske vesen: ”Indeed, one might be justified in taking apostrophe as the figure of all that is most radical, embarrassing, pretentious, and mystificatory in the lyric, even seeking to identify apostrophe with lyric itself” (Culler 2001: 151). Her mener Culler at vår oppfatning av den bortvendte dikteren bygger på John Stuart Mills tese om ikke bare det hørte diktet, men det *overhørte* diktet. Apostrofen står for handlingen å vende seg bort fra publikum, altså aktivt å oppsøke den ensomme tilstand.

Lyrikken og apostrofen er dermed iscenesettelsen av ensomheten selv. Og som med alle iscenesettelser, er den ment for andre å se og tolke, den er kunstig. Dermed blir apostrofens struktur de konkrete uttrykkene for den litterære enetilstanden som publikum møter i teksten. Culler mener at apostrofen ikke henspiller på betydningen av et ord, men på ”the circuit or situation of communication itself” (Ibid.: 149). Furuseth bruker nettopp apostrofen i sin studie av stemmen og de orale virkemidlene i Hofmos diktning med den

¹¹ Dette er en interessant observasjon ikke minst i forhold til det mange kritikere har ment er et vanskelig tilgjengelig språk hos Hofmo. For eksempel skriver Furuseth: ”Den moderne leserens tilkortkommenhet overfor Hofmos lyrikk gir seg utslag i en viss *forlegenhet* i møte med hennes ekspressive uttrykk. Det er noe gammelmodig med den patos og affekt som er så karakteristisk for Hofmos retorikk (...)” (min utheving)(Furuseth 2003: 28).

hensikt å identifisere de kommunikative strukturene. Apostrofens formål, slik hun tolker den, er å skape en stilisert dialog, en fiktiv arena for kommunikasjon mellom taler og tilhører:

I den grad apostrofen er en retorisk figur som ikke bare identifiserer objektet, men også subjektet (Culler 1981), blir det lyriske jeget hos Hofmo synlig og hørbart som poetisk stemme. Det etableres en jeg-du-relasjon, et imaginært fellesskap der apostrofen som jegets henvendelse til den andre forutsetter den andres ansikt. Ikke sjeldent er det Gud som er adressat for diktjegets anrop. Gunvor Hofmos lyrikk er med all tydelighet skrevet inn i tiltalens figur, og mange av tekstene dramatiserer en form for ekspressivitet dagens lesere langt på vei er blitt fremmedgjorte overfor (Furuset 2003: 16).

Apostrofen er altså med på å fremme subjektet og dets formidling av ensomhetsmotivet til leseren. Den forsterker denne formidlingen gjennom iscenesettelsen av den bortvendte taleren. Det er poetens tale gjennom sin bokstavelig talt enestående posisjon.

Oppfatter man apostrofen som iscenesettelse av den litterære ensomheten, mener jeg å se en liknende funksjon og paradoks i både det apostrofiske og i enetilstanden. Å lese apostrofen er ikke nødvendigvis å lese poetens spontane følelsesutbrudd. Det er heller motsatt: komposisjonen og bortvendingen tyder på en strenghet i språk og en kontroll som virker overveiende og gjennomtenkt. For ensomhetsmotivet er det det samme: enetilstanden kan oppstå i en tilfeldig situasjon (som med Mrs. Bloom i *Ulysses*) men erfaringen av ensomheten krever en videre fortolkning, en refleksjon over hva enetilstanden innebærer. Dette understreker de kulturelle betingelsene for det være alene, heller enn den individuelle opplevelse av ensomheten. Videre mener jeg også at både apostrofen og ensomhetsmotivet innebærer det samme paradoks, nemlig diktets hensikt med å leses. Publikum blir anropt med en apostrofe, til tross for at poeten tilsynelatende vender seg bort. Men apostrofen har ikke som funksjon å fjerne poeten fra omgivelsene. Tvert imot forsterker den det menneskelige ved diktningen, stemmen. Apostrofen kan derfor leses som en poets krav på sin egen poetiske suverenitet, og på å høres. Dermed gjør et annet spørsmål seg gjeldende, for hvem er denne bortvendte poeten som taler, og hvor kommer stemmen fra? I neste avsnitt skal jeg diskutere nettopp det subjektive, dikterens utgangspunkt og diktets innerste kjerne.

2.2 Det lyriske jeget og diktjeget

Som allerede nevnt spiller ensomhetsmotivet på den subjektive erfaring og en videre fortolkning av den. Dette forsterkes blant annet gjennom den apostrofiske figuren, som understreker subjektets suverenitet som enetaler, en bevisst handling som består i å velge enetilstanden. Dette medfører en subjektivitetsproblematikk som Erling Aadland gjør

nærmere rede for i artikkelen ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg” i *And the moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan* (1998). Aadlands utgangspunkt er Kittang/Aarseths definisjon av lyrikk i *Lyriske strukturer: Innføring i diktanalyse*, en bok som har blitt stående som en klassiker innen norsk lyrikkteori siden den kom ut i 1968. Aadland mener at deres lyrikkdefinisjon hviler på en uavklart subjektforståelse. Før jeg går nærmere inn på hva denne kritikken går ut på, skal jeg først gjøre rede for definisjonen i *Lyriske strukturer*.

2.2.1 Kittang og Aarseth: *Lyriske strukturer*

Lyrikken regnes generelt for å være den mest subjektive og inderlige formen av de tre hovedsjangrene i litteratur. Under den romantiske perioden fikk sjangeren en oppblomstring, og en moderne tilnærming til lyrikken henspiller ofte på den romantiske utformingen og lyrikkførståelsen. I redegjørelser for det subjektive ved lyrikken, påpekes ofte en nærhet mellom dikter, språk og den verdenen dikteren beskriver. I Kittangs/Aarseths definisjon vektlegges særlig diktets gjenspeiling av en dikterisk holdning: ”Denne holdningen manifesterer seg på to plan: i dikterens forhold til den verden som uttrykkes gjennom språket, og i hans forhold til selve språket som kunstnerisk materiale” (Kittang/Aarseth [1968] 1998: 30). Avgjørende for diktet er *nærheten* som preger forholdet mellom dikter/subjekt og verden, og forholdet mellom dikter/subjekt og språket. I lyrikken er subjektet alltid tilstedeværende og talende. Slik oppstår det en nærhet mellom den talende og det talte. Det lyriske jegets møte med omverden, skjer altså gjennom en inderliggjøring av denne opplevelsen, som igjen formes til noe nytt: ”Det *lyriske jeg* [sic.] står ikke likegyldig overfor verden, men forholder seg til den og smelter ofte sammen med den til en ny enhet” (Ibid.: 33-34).¹² Lyrikken kjennetegnes dermed av dette nærhetsprinsippet. Om nærheten uteblir, gjennom virkemidler som for eksempel ironi, er det ikke snakk om lyrikk, men om epikk. Det lyriske jeget må i tillegg identifisere dikteren og leseren. Med dette menes det at i kraft at det poetiske språket, kan leseren i det øyeblikket diktet leses, oppnå et sammenfall, både med diktets og leserens jeg, og dikterens og diktets jeg (Ibid.: 35). Dette er essensielt for lyrikksjangeren.

¹² Subjektets sammensmelting med verden danner likevel ikke helhetsbildet av det poetiske språk. Kittang/Aarseth refererer til blant andre Theodor W. Adornos diktsyn, som omtaler subjektets brudd med verden, slik det gjerne fremstilles i modernistisk litteratur. Likevel, om det er snakk om en sammensmelting eller et brudd med virkeligheten, forholder subjektet seg i en bevisst holdning til det angående: ”Det poetiske språks verden gjenspeiler alltid et menneskes nære forhold til noe” (Ibid.).

2.2.2 Et forsvar for det lyriske jeget: Aadland

Erling Aadlands kritikk av Kittang/Aarseths sjangerdefinisjon går først og fremst ut på at slik den står, blir den for *smal* til å inkludere mye av det vi likevel regner for lyrikk i dag. Årsaken til dette er det uavklarte subjektsbegrepet som Kittang/Aarseth opererer med. Ved å kun identifisere det lyriske jeget gjennom nærheten til språket/verden, utelukkes dikt der det lyriske jeget tydelig manifesteres med *avstand*. Eksempelvis bruker han Beatles-teksten til sangen ”I am the Walrus” og refrenget hvor det heter: ”Oh I am the Walrus GOO GOO G’JOOB” (Aadland 1998: 114). Hvalrossen kan enkelt nok identifiseres som det manifeste jeget, men å identifisere hvem det er som gir hvalrossen evnen til å tale, kompliseres av den overstående definisjonen fordi ”den har en tendens til å skape enhet mellom alle disse tre jeginstansene [det manifeste jeget, det lyriske jeget og dikteren]” (Ibid.: 118). Det oppstår problemer med å skille mellom det manifeste jeget og det lyriske, og videre mellom det lyriske jeget og dikteren. Derimot fyller det lyriske jeget *intensjonsproblemet* i teksten; det oppstår et subjektivt tomrom. Videre er det lyriske jeget et nødvendig begrep å behandle fordi det i moderne litteraturteori erstatter den historiske forfatteren som taleren i diktet. I det lyriske jeget sammenfattes det menneskelige opphavet bak lyrikken, at diktet preges av imitasjonen av den menneskelige stemmen, og at innholdet er et uttrykk for nettopp det menneskelige. Dette er ”uomgjengelige sannheter” (Ibid.: 112).

For å utvide den smale sjangerdefinisjonen, mener Aadland at vi trenger å redegjøre for subjektsbegrepet på nytt. Dette kan gjøres ved å definere tre forskjellige jegnivåer i teksten. Det lyriske, og allerede etablerte jeget ser han som parallellen til det fortellende, episke jeget, men dette kan tenkes både som et manifest jeg og som et latent, bakenforliggende jeg. I ”I am the Walrus” er det manifeste jeget hvalrossen. Her finner vi en besjeling, en snakkende hvalross – en antropomorfisme. Det er det lyriske jeget som fører ordet i diktet gjennom antropomorfismen. Til grunne for denne antropomorfismen ligger en trope, *prosopopeia*, vendingen mellom mennesket og hvalrossen, mellom det manifeste jeget og det lyriske jeget. Aadlands poeng er så at *mellom* disse to jegnivåene, finner vi et tredje jegnivå, diktjeget. Dette diktjeget er tilsvarende dikteren: ”ikke den faktiske forfatter og historiske person, men den som tar imot en vending fra språket, den som ved å ta imot denne vending kan språke og med språket, og dermed dikte” (Ibid.: 121). Diktjeget er derfor ikke først og fremst noe menneskelig, men er overgitt språket, og er ”diktets dypeste intensjonalitet, diktets hvem og hvorfor” (Ibid.). Det kan da virke som om det er språket som gir mennesket mulighet til å dikte, lage kunst, og ikke omvendt:

Det er altså mellom 'walrus' og 'GOO GOO G'JOOB' vi finner diktjaget i denne Beatles-sangen, mellom det lett gjenkjennelige og det komplett uforståelige, som nettopp i sin motsetning til det gjenkjennelige blir forståelig: Et GOO GOO G'JOOB er hele språket, og hadde det ikke vært for dets evne til å vende seg til mennesket, og menneskets evne til å lytte til språket – hadde det ikke vært for denne gjensidighet i *tilvendingen*, ville vi verken hatt kunst, vitenskap eller forståelse (Ibid.: 122).

Det lyriske jeget kan dermed implisere både nærhet og avstand til språk/verden. Ikke minst ses det lyriske jeget som en *trope* av det menneskelige nærværet, av dikteren som dikter et dikt, av den som språket vender seg mot. Når dikteren så velger seg en tilstand som utgangspunkt for diktet, blir denne en tilstand en trope hvor diktet mottar vendingen i språket.

Som vi ser fra Aadlands subjektutredning kan subjektet både oppfattes som en språklig trope ("I am the Walrus") og som tropen på et menneskelig nærvær. Et tredje aspekt jeg vil ta opp her, er noe jeg mener understreker nettopp kombinasjonen mellom den menneskelige psyken og språket i teksten. Hofmos dikt har som nevnt vært preget av biografisk baserte lesninger. Og diktene bærer ofte preg av at skillet mellom Hofmo som biografisk person og jeget vi møter i diktene er vanskelig å tyde. Hofmo kommenterte selv det private i anledning utgivelsen av antologien *Det beste jeg har skrevet* (1949):

En er ikke "gla" i sine dikt. De er altfor pinlige vitner. En skammer seg over dem som når en ser sitt ansikt altfor plutselig og nakent i speilet etter en våkenatt. Og en vender seg vekk fra disse ordene, disse mørke vitnene ... Så blir da ditt beste dikt det du skammer deg mest over, det du allerhelst ville ha fornektet, fordi det blottet for mye av det innerste i deg. Så blir da ditt beste dikt det du *ikke* ville ha skrevet, fordi det kostet deg altfor mye (Hofmo 1949: 105).

I disse setningene finner vi linjer trukket opp mellom forfatteren selv og sin egen diktning. En slik uttalelse kan ikke omgås, heller ikke tolkes bokstavelig. I en litteraturteoretisk kontekst kan likevel ikke biografi overstyre fortolkningen av teksten. Da forveksler man det lyriske jeget i for stor grad med en historisk skikkelse, og tar dermed ikke nok høyde for den kunstneriske skaperprosessen som ligger bak diktet. For å finne en balanse mellom disse punktene, vil jeg derfor benytte meg av psykoanalysen og her først og fremst Julia Kristeva.

Kristeva beskriver den litterære skapelsesprosessen slik:

Den litterære skapelsesprosessen er et slikt eventyr i kropp og tegn som vitner om affekten: om tristheten som tegn på adskillelsen, og som begynnelsen på symbolets dimensjon; om jubelen, som tegn på triumfen som innsetter meg i kunstens, symbolets univers – et univers jeg etter beste evne forsøker å få til å stemme med mine egne erfaringer av virkeligheten. Men litteraturen bærer fram dette vitnemålet i et helt annet materiale enn humørets. Den omskaper affekten i rytmer, tegn, former. Det

'semiotiske' og det 'symbolske' blir de kommuniserbare tegnene på en nærværende affektiv virkelighet, sansbar for leseren (...), men ikke desto mindre er denne virkeligheten kontrollert, skjøvet til side, beseiret (Kristeva 1994: 36).

Skapelsesprosessen består av en bevisst og en ubevisst del, hvor det ubevisste blant annet i litteraturen synes i pauser, rytmer og tegn (Ibid.). Dette er interessant i forhold til ensomhetsmotivet, fordi man ikke nødvendigvis har et bevisst forhold til ensomheten slik den tolkes på et felles grunnlag (som for eksempel i *Egils saga*, hvor Egil ikke reflekterer over konsekvensene av sin egen handling å isolere seg i alkoven). Her er det viktig å poengtere at selv om Kristevas tolkningsmodell baserer seg på den reelle kunstnerens skaperprosess, vil mitt fokus ligge på det lyriske jeget, på tekstens premisser først og fremst. Det lyriske jeget vil altså ikke kunne tolkes som en representant for den historiske personen Hofmo.

Kristevas anvendelse av psykoanalysen skiller seg radikalt fra Kittang/Aarseths og Aadlands teori, som bygger videre på tanken om den autonome teksten. Den autonome lesningen forholder seg kun til den inneværende tekst. Den litterære enetilstanden slik den fremstilles av Larsen derimot, krever å trekke inn elementer *utenfor* teksten, som har med hvilken kontekst det har blitt skrevet inn i. Det innebærer at en felles menneskelig psyke latent vil være til stede i teksten, som ikke bare gjenspeiler fortelleren, men også det samfunnet fortelleren er uadskillelig fra. På dette punktet mener jeg Kristeva kan være en brobygger mellom det objektive og det subjektive, fordi hun trekker det subjektive sinnet inn i språket og ser hvordan dette manifesterer seg. Toril Moi skriver i innledningen til *Svart sol* at Kristeva har en forståelse for "affektenes innflytelse på og gjennom språket" (Moi 1994: 16). I analysen av Duras' romaner er Kristeva opptatt av "Apokalypsens tomme retorikk" (Kristeva 1994: 201). I dette begrepet mener jeg vi kan finne mye av modernismens egen retorikk. Hvordan beskrive en krisetilstand? Og hvordan forholde seg til en krisetilstand i kunsten?

Om 1900-tallets verdenskriger skriver Kristeva:

En formidabel tenkningens og talens krise, en representasjonens krise, har faktisk manifestert seg. Man kan finne analogier til dette i tidligere århundrer (Romerrikets fall og kristendommens oppvåkning, middelalderens ødeleggende pest- eller krigsår...), eller krisens årsaker i økonomiske, politiske og juridiske fallitter. Og likevel, styrken i de ødeleggende kreftene har aldri virket så urokkelig og så stor som i dag, utvendig som innvendig, på individets og samfunnets nivå (Ibid.).

Representasjonens krise for det modernistiske språket bunner i verdenskrigene, som med sine gasskamre og atombomben har overskredet "vårt persepsjons- og representasjonsapparat" (Ibid.: 202). De symbolske hjelpemidlene som språket hittil har benyttet seg av, strekker ikke

til lenger. I møtet med krisen oppstår det stillhet, og den språklige oppgrensingen til dette er ordet ”ingenting”, som et forsøk på å forsvare seg selv mot ytterligere ytre og indre kaos. Ut fra dette vokser det frem en nødvendighet for en ny retorikk, en apokalypse-retorikk: ”for å få istand visjonen av dette ingenting som likevel er så uhyrlig, visjonen av denne uhyrligheten som blinder og presser stillheten på oss” (Ibid.: 203). I *Norsk litterær modernisme* diskuterer imidlertid John Brumo og Sissel Furuseth hvorvidt modernismen handler om subjektivisering eller desubjektivisering. I innledningskapittelet til denne boken skriver de at modernismen ”[t]ematisk kretser (...) omkring fremmedgjøring, metafysisk savn (...) splittet jeg og brist mellom jeget og språket” (Brumo/Furuseth 2005: 25). Hvis vi ser denne bristen i lys av Kristevas teori, er bristen et resultat av møtet med en krise. Resultatet er at språket ikke vil være tilstrekkelig til å beskrive den nye tilstanden.

I denne nye retorikken finner vi dikotomien bilde/ord. Der filmen og billedkunsten tar i bruk bilder og framvisningen av brutalitet, vender poeten seg mot språket, med den hensikt å beskrive virkeligheten, uten å samtidig overskride den. For Kristeva er dette en vanskelig vei for etterkrigslitteraturen å følge, som gradvis utvikler seg til å bli asosial og antidemonstrativ. Det er likevel dette asosiale og usagte som blir så interessant. Denne apokalypse-retorikken gjør seg også gjeldende i studiet av ensomhetsmotivet, og forklarer det emosjonelle og sinnlige bak fremstillingen av motivet. Ut fra dette mener jeg videre at vi kan oppspore et skifte fra å se enetilstanden som en nødvendighet for individets egen vekst (som hos Montaigne), til en tilstand med negative konnotasjoner som er påtvunget i mangel av et fungerende fellesskap å delta i. Dette synliggjøres gjennom selve språket, slik Kristeva forklarer det. Selv om det er verdenskrigene som legges til grunn for apokalypse-retorikken i Kristevas essay, gjelder den også på et individuelt nivå: ”[D]ette ’ingenting’ som påtvinges en forurolighet i bevissthet, av den andre verdenskrigens grusomheter og uavhengig av, men også parallelt med, individets psykiske ubehag etter skjulte sjokk, som skyldes biologi, familie eller de andre” (Ibid.: 204). Dermed kan retorikken også benyttes for senere litteratur, som ikke lenger har en tilknytning til krigen. Hofmo er som nevnt en fremtredende representant for den modernistiske etterkrigslirykken, men knyttes også til andre retninger innenfor modernismen. Slik knyttes det lyriske jeget opp til en dikterisk identitet. I det følgende skal jeg redegjøre for noen av de viktigste modernistiske retningene som er blitt satt i sammenheng med Hofmos forfatterskap.

2.3 Modernismebegrepet

Som det allerede har kommet frem i innledningskapittelet, er Hofmos dikteriske uttrykk sterkt bundet opp til det ekspressive og følelsesbetonte, og de første samlingene sammenlignes ofte med den ekspresjonistiske lyrikken slik den oppstod i Tyskland i 1920-årene. I forfatterskapets andre fase dempes imidlertid språket, og det lyriske bildet preges i stedet av et imagistisk billeduttrykk. Under skal jeg redegjøre for disse litterære retningene, hva de innebærer og hvilke kjennetegn som gjør seg gjeldende i forbindelse med Hofmos dikt. Dette er sentralt i analysearbeidet, fordi det ikke bare vil belyse språklige elementer i det lyriske bildet, men også reflektere en holdning til enetilstanden gjennom subjektet.

2.3.1 Ekspresjonismen

Den litterære ekspresjonismen knyttes først og fremst til tysk diktning i perioden mellom cirka 1910 og frem til slutten av 1920-tallet. Den fikk spesielt stor utbredelse i tiden før, under og etter første verdenskrig. Mange sporer den første bruken av betegnelsen ekspresjonisme til den franske kunstneren Julien Auguste Hervé og åtte av hans malerier under en utstilling i Salon des Indépendants i Paris i 1901. Ekspresjonisme ble etter hvert også brukt av blant andre den tyske kunstkritikeren Herwarth Walden som en beskrivelse av all moderne kunst som stod i opposisjon til impresjonismen.¹³ I litterær forstand er det ikke lett å få oversikt over denne retningens nøyaktige innhold. Det tok også tid før betegnelsen ekspresjonist ble tatt i bruk av litterære kritikere og forfattere, noe som gjør det vanskelig å utpeke en sammenknyttet gruppe med skribenter for akkurat denne retningen. I alt er ekspresjonisme et navn som er blitt brukt om flere kunstgenrer over en lang periode, og ingen enkel definisjon kan frembringes på et så bredt grunnlag. I denne sammenheng skal jeg imidlertid forsøke å snevre inn området til litteraturen.

Ekspresjonismen regnes for å være en motreaksjon på impresjonismen, hvor skriveteknikken går ut på at noen få og utvalgte, ytre detaljer er tilstrekkelig representable for

¹³ Herwarth Walden var utgiver av avantgardbladet "Der Sturm". I billedkunsten kan man se det ekspresjonistiske gjennom valg av sterke farger, og ofte et kantete og voldsomt uttrykk. Peter Nicholls peker ut en gruppe med malere, kjent som *Die Brücke*, som tidlige representanter for det ekspresjonistiske uttrykket. Forbindelsen mellom litteratur og billedkunsten står ifølge Nicholls sterkt innenfor denne retningen. Det er derfor snakk om ekspresjonistisk malerkunst før dette slo rot i det litterære. Kunstnergruppen *Die Brücke* eksperimenterte med sterk fargebruk og forenklete former fra rundt 1905. "The Bridge painters felt a powerful affinity with all types of primitive art, placing a strong emphasis on self-expression through a vigorous use of line and a thematic and emotional association of the sensual and the spiritual" (Nicholls 2009: 139).

en større scene, en hendelse eller mental tilstand hos en karakter. Denne teknikken krever observasjoner av ytre objekter, som ekspresjonistene mente var mindre viktig for kunsten. Et annet og like viktig grunnlag for de tidlige ekspresjonistene som den kritiske holdningen til impresjonismen, er det negative synet på industrialiseringen av samfunnet, som ble sett på som ødeleggende for kreativitet og intellekt. Resultatet av denne distanseringen fra det menneskelige subjekt fører til en psykisk forstyrrelse. Det industrielle samfunnet anses for å være kunstig og syntetisk uten tilknytning til den indre, sinnlige verden. I tråd med dette avvises impresjonismen for å gi dette kunstige og syntetiske et forfinet uttrykk uten å samtidig gi det dybde og innhold. Når samfunnet avvises på denne måten, innebærer det også at en gjengivelse av dette blir en umulighet for kunstneren. Overgangen fra virkelighet til kunst er slik ikke mimetisk. Richard Sheppard skriver: "Unable to represent, describe or imitate the 'fallen' conventional world, the visionary artist of Expressionism aimed to abstract the objects of the everyday world from their normal context, and recombine them into radiant beacons of lost inner *Geist*" (Sheppard 1991: 277). I litterær kontekst betyr dette at språket i sin konvensjonelle form ikke makter å fange inn denne indre *Geist*. Det må derfor fornyes, og slik få en ny funksjon og sammensetning:

The adjective, the principle agent of description, was to change function: instead of describing the impression made by the external world, it was to bring forth the hidden metaphorical dimension of the poet's subjective vision. Nouns were to be used not for referential qualities but for the expressive charges latent in them. (Ibid.: 278)

Betydningen av *Geist* er heller ikke entydig, men likevel en viktig bestanddel. Ordet "geist" betyr i all hovedsak "ånd", og skal til dels omfatte kunstnerens egenart. I dens mest ekstreme former kan *Geist* ha politiske og religiøse verdier, og på den andre side kan den lede til selvutslettelse og nihilisme (se for øvrig Sheppards artikkel). Ekspresjonistene har altså som felles mål å omskape det vante, det industrialiserte, til noe nytt og annerledes. Som Sheppard påpeker, er dette ikke noe nytt i historien, men deres bruk av konvensjonelle virkemidler og moderne symboler gjør ekspresjonistene nyskapende i deres mest vellykkede form.

På bakgrunn av det overstående, kan man trekke frem tre viktige punkt for ekspresjonistisk diktning:

1. En fremmedgjøring overfor det mekaniserte samfunnet.
2. Søken etter et indre, sannere uttrykk (*Geist*).
3. En frigjøring av nye verdensbilder fra det realistiske og bundne, utsprunget fra den subjektive skaperkraft ved hjelp tradisjonelle virkemidler og industrielle symboler.

Vigdis Ystad fremhever i tillegg *jeget* eller *jegfølelsen* som sentral for ekspresjonistene i sin avhandling om Kristofer Uppdal. Denne uttrykkes ofte i forbindelse med typiske motiver, som natur, erotikk, søvn, drøm, vanvidd og ensomhet. Dyret og skriket er to andre motiver som også er spesielt mye brukt i denne retningen (Ystad 1978: 187).¹⁴ Det er likevel ikke motivvalget som er det mest karakteristiske for ekspresjonistisk diktning, men effekten av lesningen av diktet: ”Vi må søke den grunnleggende opplevelse som ligger *bak* anvendelsen av de konkrete motiver. Og denne opplevelsen er hos ekspresjonistene merkelig enhetlig (...)” (Ibid.). Også Ystad tar opp ekspresjonistenes mistillit til det mekaniserte samfunnet som en grunnleggende holdning for diktningen.¹⁵ Dette kunstsynet virker plausibelt nok, men er samtidig for tradisjonelt til å dekke den ekspresjonistiske retningen fullt ut. Ystad har av den grunn også pekt ut et annet mer positivt kunstsyn, som baserer seg på den franske filosofen Henri Bergsons oppfatning av den menneskelige tid: *la durée*, og germanisten Arno Schirokauers omtale av Bergsons syn på diktningens oppgave: å skape et nytt språk ”(...) ved å nyordne ordene i forhold til hverandre, slik at de kan nå ut over den konvensjonelle setningsbygning som avspeiler foreldede tankebaner” (Ibid.: 188). Ekspresjonistisk lyrikk er i stor grad preget av bevegelse, enten det gjelder årstider, døgnyrmer eller livets faser. Schirokauer ser dette som inspirert av Bergsons filosofi om menneskets bevissthet som en strøm av skiftende indre tilstander, som oppleves som en enhet. For å gjengi denne enhetlige opplevelsen, må språket settes sammen på nytt i en oppbrudd intens form. Tiden, *la durée*, som er en uløselig del av dette indre mangfoldet, blir en opplevelse av utvikling og forandring. Med et slikt kunstsyn blir ekspresjonistisk lyrikk dynamisk og bevegelig, hvor enkelt delene i diktet er i innbyrdes bevegelse, samtidig som de danner en ny enhet til sammen (Ibid.: 188-189). Dette positive synet på den kunstneriske skaperdelen, understreker en autonom tankegang hos ekspresjonistiske lyrikere, hvor hvert dikt/kunstverk står som et helhetlig verk som bærer på en indre, dynamisk dialog mellom hver av delene av verket.

¹⁴ Ystad antyder i sin avhandling at Uppdals utenlandsreise 1913–14 førte til en sterk påvirkning av datidens litterære nyskapning. Spesielt diktergruppen ”Die Wilden” satte sitt preg på Berlins kaféliv, og ble etter hvert karakterisert som ekspresjonister. Det er grunn til å tro at Uppdal, som behersket tysk, fikk med seg denne gruppens aktiviteter, og dermed mottok ekspresjonistiske impulser under Tysklandsoppholdet.

¹⁵ Tilværelsen oppleves som kaotisk og meningsløs, og for å finne et språk for å gjengi dette, må ordene omstokkes og settes opp mot hverandre på nytt. Dermed benyttes kaos for å gjengi nettopp det kaotiske. ”Man mener vel nemlig at gjengivelsen av kaos nødvendigvis selv må være kaotisk, med bakgrunn i erfaringer fra fotografisk teknikk: Språk og form må slås i stykker for at dikteren skal kunne gjenskape et adekvat virkelighetsbilde.” Ystad 1978: 188.

2.3.2 Det ekspresjonistiske og Hofmo

I Volds beskrivelse av ekspresjonismen settes kunstretningen opp som en ”reaksjon mot en objektivt registrerende virkelighetsgjengivelse. Sjelen teller mest! er det som et ekspresjonistisk dikt (...) ønsker å rope ut” (Vold 2000: 52). Forbindelsen mellom andre verdenskrig og Hofmos ekspresjonisme forklares via den tyske ekspresjonismens historiske tilknytning til første verdenskrig. Med en slik betoning blir Hofmo som både generasjonsstemme og ekspresjonist slått sammen: ”Kanskje kan vi si det slik: Gunvor Hofmo som ekspresjonist uttrykker en jeg-følelse som i mangt sammenfaller med hennes samtidiges allmenne tidsfølelse” (Ibid.: 53). Ekspresjonismens negative syn på det mekaniserte samfunnet knyttes her opp til erfaringen av 2. verdenskrig. Dermed spiller de kulturelle preferansene en viktig rolle, fordi Vold fremhever disse erfaringene som en felles tidsfølelse. I Hofmos tilfelle kan det da virke som om et ekspresjonistisk uttrykk er avhengig av kulturelle preferanser på lik linje med det litterære ensomhetsmotivet, slik det formuleres av Larsen. Ikke bare den negative opplevelsen av en livssituasjon kan regnes for å falle inn under det ekspresjonistiske hos Hofmo. Hvis vi ser på motivvalgene, er det enkelt å peke ut årstider som et dominerende motiv gjennom forfatterskapet. Andre motiver som også baserer seg på dynamikk og bevegelse er blant annet, som Ystad fremhever, døgnrytmen (natt og dag). Et tredje motiv jeg kan nevne i sammenheng med døgnrytmen, er livssyklusen, altså polariteten ung-gammel, ofte med barnet som motiv i diktene.

Sissel Furuseth har sett nærmere på ungdomsdiktene til Hofmo, og viser til ekspresjonistiske trekk her. Eksempelen hun bruker er diktet ”Dansen rundt gullkalven”, et dikt som omhandler nazistenes fremmarsj i Europa. Slike eksplisitte dikt som ”Dansen rundt gullkalven” har tydelig forankring i de kulturelle preferansene satt av samtiden, den overhengende trusselen av en fremadstormende krig. Men konsekvensen av en slik lesning som i stor grad er forankret i krigserfaringen, kan føre til at subjektet alltid tolkes som et uttrykk for det kollektive. Ole Karlsen knytter Hofmo opp til det ekspresjonistiske ved å kalle hennes utgangspunkt i andre verdenskrig for det absolutte nullpunkt. Slik blir hennes diktning sett på som med utgangspunkt i egne erfaringer fra krigen, og spesielt knyttet til tapet av Ruth Maier. Karlsen påpeker imidlertid at vektlegging av et bredere perspektiv på ekspresjonismen også kan kaste lys på flere sammenhenger hos Hofmo. 2. verdenskrig er et relevant bakteppe for en god del av diktene, men som Karlsen også skriver:

For meg å se må en slik ekspresjonistisk poetikk nødvendigvis implisere *for det første* at man forholder seg skeptisk til å la de ’realistiske’ lese måter – heri de biografiske –

snike seg inn bakveien, og *for det andre* at autonomitenkningen befordre at man er seg ordvendtheten bevisst når man leser Hofmo, ordvendtheten da forstått både som hvordan ordene forholder seg til hverandre innad i diktet og som referanse utover til andre dikt (Karlsen 2002: 13).

Slik Karlsen ser det, er det derfor mulig å lese diktene i sammenheng med andre på tvers av samlingene. Den subjektive skaperkraften er som sagt sentral i ekspresjonistisk lyrikk.

Karlsen trekker da fokuset over på det trykksterke jeget. På den måten er det også mulig å lese det ekspresjonistiske i lys av subjektproblematikken.

2.3.3 Imagismen

Imagismen knyttes til den andre fasen av Hofmos forfatterskap, og til det avdempede og mer billedklare språket som gjør seg gjeldende fra 70-tallssamlingene av. Retningen oppstod under samme tidsperiode som ekspresjonismen, men er i motsetning til denne en ren litterær bevegelse å betrakte. Nicholls skiller de tyske avant-gardiske ekspresjonistene fra de angloamerikanske imagistene med å vise til deres behandling av tid som konsept:

There are many reasons for this difference in perspective, but one is surely that, while the Expressionists associated narrative forms with the stultifying reproduction of a domestic history, for many of the major figures of Anglo-American modernism time was imaginately experienced through the shock of 'exile' and cultural contrast (Nicholls 2009: 162).

For Nicholls er det altså et sentralt skille i historiefortellingen. Hvor ekspresjonistene gjør opprør mot det kronologiske og realistiske, er gjengivelsen av tingen, objektet, sentralt hos imagistene. Tingen som gjengis blir i kraft av seg selv en del av kunstverket gjennom sin enkle tilstedeværelse.

Nøyaktig hvor imagistene utsprang fra kan nok debatteres, men mange viser til den litterære klubben "The Poets' Club", startet i 1908 av T. E. Hulme. Hulme var svært opptatt ikke bare av språklige bilder, men også av diktets utforming. Noen av hans dikt fra denne perioden kan gå for å være de første imagistiske diktene, før imagisme ble en vanlig terminologi. Hulme gikk videre til et nytt litterært prosjekt og klubbvirksomhet, denne gangen satt til Soho-restauranten Café Tour d'Eiffel. Blant dem som deltok i gruppens møter, var F. S. Flint, og senere Ezra Pound, som slo seg sammen med gruppen i april 1909. Felles for alle medlemmene var en grunnleggende misnøye med engelsk litteraturs utvikling. Denne misnøyen må sees på bakgrunn av datidens edvardianske forbilder og rollemodeller, og suksessen til forfattere som søkte til romantiske idealer. Eiffel-gruppen tok til orde for bruk av

frie vers, og så blant annet til japanske former som tanka og haikai. De ble spesielt påvirket av fransk. Pound har i ettertid blitt stående som en av de viktigste personene for den imagistiske bevegelsen, men hans litterære misnøye var til å begynne med ikke rettet mot samtidens litteratur, men heller mot klubbmedlemenes litterære smak, og ble ansett som langt fra moderne av de andre i gruppen.¹⁶ Likevel kan det sies at Pound la til grunn et lignende formideal for sin diktning som resten av gruppen. Dette bestod av et klarere språk og en mer objektiv gjengivelse av tingen.¹⁷

Men imagistene som en formell, litterær gruppe tok likevel ikke form før i 1912, da Pound sendte inn dikt av Hilda Doolittle (snart kjent som H.D.) og Richard Aldington til det amerikanske tidsskriftet *Poetry*,¹⁸ hvor Doolittles dikt ble underskrevet med 'H.D. Imagiste.' Samtidig som diktene kom på trykk i *Poetry*, utga Pound sitt egen diktsamling, med et appendiks med Hulmes samlede dikt. Det skal være i forkant av disse diktene at selve ordet 'imagist' blir skrevet for første gang. Peter Jones siterer fra samlingen: "As for the future, Les Imagistes, the descendants of the forgotten school of 1909, have that in their keeping" (Jones 1976: 18). H.D. og Aldington utgjorde imagismens dikteriske kjerne, og retningen ble først bygget opp rundt deres verk. Deres sans for de store greske klassikerne, spesielt Sapfo, var med på å forme idealet ytterligere. Senere skulle Pound forlate imagistene på grunn av interne

¹⁶ Pound og Hulme skal visstnok ikke ha gått overens, og feiden dem i mellom pågikk også lenge etter Hulmes bortgang under 1. verdenskrig. Jewel Spears Brooker skriver mer detaljert om konflikten mellom Pound og Hulme, blant annet om hvordan Pound har blitt beskyldt for å ha forsøkt å tildekke Hulmes egentlige rolle i imagismebevegelsen, og for å ha prøvd å ta fra ham æren for mye av det formessige idealet som imagistene hadde. Blant annet skriver hun: "It is sometimes said that Hulme's influence on modern thought dates from the publication of *Speculations* in 1924. But that is simply not true. There is irrefutable evidence of a profound influence on the poets who met at the Café Tour d'Eiffel and on the poets and artists who came to Frith Street, men like Pound and Lewis who survived the war and helped to shape the postwar world." (Brooker 1994, 63-64)

¹⁷ I et brev til William Carlos Williams oppgir Pound fire punkter for hva god poesi innebærer for ham, gjengitt i Peter Jones' antologi *Imagist Poetry*: "1. To paint the thing as I see it. 2. Beauty. 3. Freedom from didacticism. 4. It is only good manners if you repeat a few other men to at least do it better or more briefly. Utter originality is of course out of the question." (16) Disse punktene blir også videre utviklet noen år senere i artikkelen "A few don'ts by an Imagist", som jeg vil komme tilbake til. Williams og Pound ble kjent under studietiden i USA, og Williams dikt "The red wheelbarrow" hentes gjerne frem som et eksempel på imagistisk diktning. Williams, og Pound, hadde imidlertid innen diktet ble utgitt tatt avstand til imagistene som en gruppe.

¹⁸ Amerikansk tidsskrift startet i 1912 av kunstkritikeren Harriet Monroe. Diktere som har kommet på trykk her, inkluderer Pound, T.S. Eliot, William Butler Yeats, Dorothy Richardson, Carl Sandburg, for å nevne noen få. Tidsskriftet var essensielt i lanseringen av imagismen, og Pound ble kontaktet av Monroe selv da hun startet opp. Tidsskriftet eksisterer den dag i dag, og selv om det ble gjort narr av de første årene av dets eksistens, er det i dag regnet som en viktig bidragsyter til utviklingen og kritikken av moderne amerikansk lyrikk. På deres hjemmeside er det mulig å laste ned artikler og utgivelser, også fra de første årene:

<http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/>. I tillegg til publiseringer i *Poetry* har et annet tidsskrift ved navnet *The Egoist* (1914-1919), grunnlagt av Dora Marsden, vært med på å spre imagistenes budskap i den tidlige fasen. Marsden startet tidsskriftet som en forlengelse av det feministiske skriftet *The New Freewoman*, men under innflytelse av Pound ble det etter hvert gjort om til et litterært tidsskrift og ledende for den imagistiske bevegelsen. I etterkant ble det også utgitt antologien *Des Imagistes* i 1914, hvorav en av bidragsyterne – James Joyce – omtrent ikke kjente til de imagistiske prinsippene (Zach 1991: 232).

konflikter i gruppen, og Amy Powell overtok som ledende skikkelse. Pound videreutviklet imidlertid den imagistiske ideen om å gjengi det objektive under vortisismen, hvor kunsten ble satt i sammenheng med det industrialiserte samfunnet, blant annet inspirert av kubismen i malerkunsten.

Vold skriver at modernismens kunstneriske prosjekt er å oversette sjelen (Vold 2000: 70). For ekspresjonistene bestod dette oversettelsesarbeidet i å skape en helhet, et landskap som skulle tilsvare sjelen – ”et spent sinn skulle stå og dirre på diktarket” (ibid.) For imagistene er det motsatt: sjelens landskap må vike for realisme og detaljen. Bildets skarpe klarhet gjør rom for å ”fornye sin realitetssans” (ibid.). I det følgende skal jeg redegjøre for den imagistiske diktningens kjennetegn og regler for hvordan å oppnå nettopp denne fornyelsen av realitetssansen.

Flints artikkel ”Imagisme” fremlegger tre regler for imagistisk lyrikk:

1. Direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that did not contribute to presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase not in sequence of a metronome. (Jones 1976: 18)

Pounds artikkel ”A few don’ts by an imagiste” komplimenterer Flints tre regler, hvor han ”(...) defined the image as the presentation of `an intellectual and emotional complex in an instant of time`” (Nicholls 2009: 166). I denne artikkelen skriver Pound en utførlig veiledning for dikteren, med formuleringer som “[d]on’t retell in mediocre verse what has already been done in good prose”, “[d]on’t be ‘viewy’ – leave that to the writers of pretty little philosophic essays” og så videre (Pound [1913] 1976: 132). For dikteren er sannhet, fornuft og en ”hardhet” målet i formingen av språket, en fornyelse av realitetssansen for å si det med Volds ord. Pounds eget dikt, ”In a Station of the Metro” blir ofte trukket frem i forbindelse med disse formkravene: ”The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough” (Pound [1911] 1976: 95). Det første bildet av en folkemasse smeltes sammen med det følgende og ganske konkrete bildet av en blomstrende gren. Pound har selv skrevet om diktet at det beskriver det øyeblikket når ”a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective” (Pound 1916).¹⁹

¹⁹ Spesielt er ordet ”apparition” blitt vektlagt i analyser av diktet, fordi ordets betydning av oppdagelse og åpenbaring samsvarer og konnoterer med knoppene på grenen i andre linje. Dette kan man se som i tråd med det andre punktet nevnt ovenfor: å kun bruke ord nødvendige for presentasjonen.

Imagistene etterstrebet en renhet i språket, noe Nicholls fremhever: "Imagism is an attempt to recover a stylistic purity, a 'welding of word and thing', which Pound traces back to the 'plasticity' of Gautier's style and to the realism of Stendhal and Flaubert" (2009: 166-167). I den tidlige fasen står imagismen nær både symbolistiske og impresjonistiske prinsipper, selv om en søken etter en strengere språkbruk alltid har vært i fokus. Hulme medga gyldighet til for eksempel symbolistenes bruk av metaforen (Zach 1991: 234). Pounds prinsipper har mange likheter med Hulmes, men han videreutviklet etter hvert imagismen i en mer antisymbolistisk og –impresjonistisk retning. Han så symbolistenes bruk av assosiasjon som degraderende for symbolet, og det impresjonistiske språket ble for utflytende (Ibid.), selv om kritikken aldri gikk så langt som å avvise retningene fullstendig. Med denne videreutviklingen ble imagistiske prinsipper etter hvert brukt på større verk: "Since logical development is ruled out, and traditional narrative composition discarded, an architectonic of concatenation, sometimes described as *collage*, is rationalized, and the 'logic of the imagination' upheld against the 'logic of concepts'" (Ibid.:236). For Pound var det imagistiske bildet en lignelse med, en utligning, av en følelse, og ikke et symbol med en allerede fiksert verdi og betydning. Dette er kanskje noe det viktigste av prinsippene, og kjernen av imagistisk diktning. Dermed kan imagismens krav til lyrikken/diktningen summeres opp i følgende punkter:

1. Bildet er et emosjonelt og intellektuelt kompleks av tid og sted, som innehar en forbindelse til en følelse.
2. Dette bildet gjenskapes med kun det språket som er nødvendig for beskrivelsen og gjengivelsen av budskapet. Ingen overflødige ord!
3. Å følge språkets naturlige rytme fremfor å benytte seg av en fast form og metronym (frie vers).

Til sammen utgjør disse punktene en hardhet i språket som Pound fremmet som viktig for imagistisk lyrikk, og det er denne hardheten som gjør imagismen til en nyskapende og modernistisk retning.²⁰

²⁰ Zach oppsummerer hvordan det imagistiske verset hardnes i seks punkter: "(1) through being consise and paring away all ornamental frills; (2) when, in remaining close to everyday speech, it conveys some of the harshness of quotidian reality; (3) when it tends towards concrete objectivity, thus avoiding sentimental effusions; (4) because, in rendering what purports to be an accurate account of its subject, it approximates the scientist's 'hard' methods, his hard observation of detailed fact; (5) when it 'dares to go to the dust-bin for its subjects'(...); (6) when it avoids symmetrical, isochronic metres, which are branded soft, monotonous and soporific, and instead traces in its rythms the 'rough' (i.e. irregular) contours of 'things'" (238).

2.3.4 Hofmo og imagismen

T.S. Eliots teori om det objektive korrelat sies å stamme fra Pounds formuleringer rundt bildet som et emosjonelt og intellektuelt kompleks av tid og sted. Så er det også Eliot Vold griper til når han leser Hofmos imagistiske tendenser i lyrikken. Kjernen i det objektive korrelat er objektets eller bildets evne til å gjenspeile og formidle en følelse hos leseren, altså at det dannes i løpet av diktet en forbindelse mellom et bestemt objekt og en bestemt følelse. Pound formulerte det som at denne forbindelsen skal ligge i tingene selv, de korresponderer med hverandre. Begrepet ”imagistisk” bruker Vold ganske tidlig om Hofmos diktning, og flere har i ettertid argumentert både for og imot dette. For eksempel er både Frode Helland og Britt Andersen enige om at selv om denne imagistiske inndelingen er noe berettiget, vil det være gunstig med en større konkretisering av nye tolkninger. Ifølge Sissel Furuseth har også den senere forskningen og kritikken fokusert på nettopp dette konkretiserende ved Hofmo, som nevnt i innledningskapittelet. Selv Vold modererer imagismebegrepet noe ved å tillegge symbolistiske verdier til Hofmos lyrikk, de korte diktene er fortsatt ladet med dunkle og mørke tanker: ”Vel vel. Så er det stadig som landskapstolker og uhelbredelig *symbolist* Gunvor Hofmo har sin styrke (...)” (Vold 2000: 17).²¹ Det er likevel det imagistiske språket hos Hofmo jeg skal fokusere videre på, da dette er det mest dominerende også i annen forskning.

Ole Karlsen vektlegger bruken av frie vers og impersonaliseringsteknikken i forbindelse med Hofmos imagismetrekk. Denne impersonaliseringsteknikken setter han i forbindelse med *det svake jegtrykket*, som er motsatt det sterke jegtrykket i den ekspresjonistiske fasen. Slik kan vi da trekke inn subjektsproblematikken i teksten på samme måte som med det trykksterke jeget i de ekspresjonistiske diktene. Forekomsten av det svake jegtrykket er imidlertid ikke bare forbeholdt de sene diktene av Hofmo, men kan finnes i

²¹Clive Scott skriver at symbolismen bærer i seg selve skiftet fra den romantiske til den modernistisk ironiske estetikken, og utdyper det symbolistiske diktet som ”the poem animated, not so much by the voice breathing life into it, as by the mobile eye wandering restlessly forward and back over the page” (Scott 1991: 207). Den symbolistiske estetikken går ut på å smelte sammen form og betydning til en enhet – til symbolet – for å fremvise de skjulte sammenhenger mellom den ytre og den indre virkelighet. Kommunikasjon og rasjonalitet må altså gi tapt til fordel for det musikalt suggerende og det optisk tiltalende. Symbolismen har først og fremst gitt en ny bevissthet rundt språket, skriver Scott videre: ”Language was no longer treated as a natural outcrop of the person but as a material with its own laws and its own peculiar forms of life” (Ibid.: 212). Når Vold da utpeker Hofmo som symbolist, må det være med tanke på den innadvendte bevegelsen i hennes dikt, den stadige omformingen av de ytre landskap til sine egne bilder, tolket i sin egen indre virkelighet. Eksempelet han viser til er ”Kveld” fra 1978: ”Stillheten er fanget/ av dybder i et ødslig mulm/ Natten kommer/ gjennom himmelens korridorer/ skyver skyene foran seg/ som sykebærer” (Vold 2000: 17). Vold selv kommenterer her: ”Hun ser det vi alle ser: natteskyene – men hun tolker dem på sin måte: som sykebærer” (Ibid.).

begge fasene av forfatterskapet. Artikkelen "Amor Mundi" (Borge/Hagerup) i *Vagant* 3/96 kan også nevnes som forsøk på å fremheve et imagistisk bildeuttrykk i tidlige dikt hos Hofmo. På dette punktet er Karlsens artikkel interessant. I skillet mellom fasene, velger han å fremheve jegtrykket i diktene fremfor tilhørighet til en bestemt litterær tradisjon. I den ekspresjonistiske fasen er det dermed tale om et sterkere jegtrykk, enn den imagistiske fasens svake jegtrykk. Ved en rask gjennomgang av samlingene er det utvilsomt et større innslag i den første fasen av et sterkt og tydelig manifest jeg, gjerne i en opprørsk posisjon. I "Den skjulte" (1951) kan vi lese: "Her slåss jeg med brenningen/ slåss jeg med iskald sten" (Hofmo 2010: 78), og fra siste strofe i "Synet om et hjerte" (1954): "Men *jeg* hører/ levende stemmer/ slå mot meg og mot meg/ om natten./ Å, bølger som ikke kan sove,/ å, vindpust som ikke glemmer!" (Ibid.: 118). Eller det korte ènstrofediktet "Risset med min hånd" (1955): "Risset med *min* hånd /slår sjelen og blodet sammen./ Akk, snyltere, mordere, fiender:/ Mennesket har kastet hammen!" (Ibid.: 136). Imidlertid er det mulig å finne eksempler på lignende sterke jegtrykk i andre fase sammen med flere ekspresjonistiske og ekspressive trekk.²² Dermed er imagismen et velkjent begrep i denne sammenheng. Som et kroneksempel på *norsk* imagisme fremhever Karlsen videre diktet "En hvit rose" (Karlsen 2002):

EN HVIT ROSE
En hvit rose er månen
satt i himmelens ødslige
vase
(Hofmo 1978: 23, 2010: 285)

I dette diktet finner vi månebildet, som knytter det direkte til den imagistiske tradisjonen hvor månen er et vanlig motiv. Andre trekk han fremhever er det trykksvake jeget, den direkte behandlingen av motivene (det metaforiserende fremfor det antropomorfiserende) og ikke minst valget av adjektivet "som nok de mest puristiske imagister til tross for sin adjektivskespis kunne ha akseptert" (Karlsen 2002: 16). Av imagistenes krav til det lyriske språket som klart og konkretiserende, gir Hofmos oss flere eksempler på dette. Ett er "Verden" fra *Gjest på jorden*: "En humle/ innestengt i et dobbelt vindu/ Verden/ som larmer utenfor,/ med sine blomster, duftende/ i maidagen" (1971: 33, 2010: 156). Humlen er avskåret fra omverden på en nokså brutal måte, innesperret i glass hvor det er mulig å observere det som skjer utenfor, men ikke mulig å delta i det selv.

²² Furuseth kommenterer også denne inndelingen og skriver at "[d]et er mulig å observere et slikt uttrykksmessig brudd dersom man utelukkende forholder seg til det offisielle forfatterskapet" (Furuseth 2003: 261). Men studerer man *Etterlatte dikt* er det fullt mulig å finne igjen den imagistiske impulsen så tidlig som fra 50-tallet. Eksempelvis kan man da vise til diktet "Gjøken", som ble funnet i et manus datert 1950

I de videre analysene kommer jeg til å ta hensyn til det trykksvake jeget som et imagistisk trekk ved Hofmos dikt, og de imagistiske kravene til det lyriske bildet som "et kompleks bilde av tid og sted". Og ikke minst hvordan enetilstanden fremstilles i forhold til disse språklige premissene for diktningen og subjektet.

3 "Generasjonsstemmen"

3.1 En generasjonsstemme – Hofmos debut og 40-tallet

I dette kapittelet vil jeg behandle den første diktgruppen, som er satt sammen av dikt fra debutsamlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946) og den andre utgivelsen *Fra en annen virkelighet* (1948). De to første samlingene er blitt beskrevet av Jan Erik Vold som Hofmos "generasjonsuttrykk" (Vold 2000: 42). Her inngår diktene "i en etterkrigstid preget av friskt pågangsmot (...)" (Ibid.: 40), men også i en tid hvor mange tviler på det positive oppbyggingsarbeidet framsatt av det politiske miljøet. Hofmo deler den samme tvilende reaksjonen. Så langt er hennes diktning, særlig slik vi finner den i samlingene fra 1946 og 1948, et generasjonsuttrykk" (Ibid.: 42). I de videre samlingene på 50-tallet skriver Hofmo seg mer inn i det privatiserende, sin egen personlige problematikk, mener Vold, og begrunner med dette skillet mellom de først to samlingene fra de andre i denne første fasen av forfatterskapet. Hofmos "generasjonsuttrykk" gir seg til kjenne blant annet slik: "Gud, hvis du ennå ser:/ det er ingen hverdag mer" (Hofmo 1946: 39-40, 2010: 32), eller når hun skriver i prosadiktet "Kollektivmennesket":

Da slo millionenes nød og urett over ham, og en krigs ufattelige drap. Å, dag og natt døde han, dag og natt skalv han i blodige celler og den bitre tomheten gjennom de dødes mørke, og skalv i den isnende kulden fra universets susende kloder. Og han kunne ikke verge sitt eget hjerte, for han var ikke én, men alle.
Slik ble han sprengt under fellesskapets byrde, slik ble han fellesskapets paradoks (Hofmo 1948: 35, 2010: 52).

I disse linjene ser vi en fallitterklæring til det politiske overstyret, et dikt jeg som blir "sprengt under fellesskapets byrde" (Ibid.), en oppfatning som deles av mange. Slik skrev Hofmo for sin generasjon.

Videre i dette kapittelet skal jeg først gjennomgå dikt jeg har valgt ut fra den første diktgruppen. De utvalgte diktene har enten hatt ensomheten som et fremtredende motiv, ofte vist til gjennom tittelen, eller vært mulig å lese parallelt med de andre diktene som jeg har studert for denne oppgaven. Analysen vil bestå av en tematisk lesning av motivet, i tillegg til å vektlegge subjektet i teksten og det modernistiske uttrykket. Som primærtekst har jeg valgt ut diktet "Ensomhet I" fra første utgivelse *Jeg vil hjem til menneskene* (1946). Den talende tittelen gjorde det naturlig å velge dette diktet i oppgaven. Ut fra en lesning av dette diktet

mener jeg at vi kan finne den tematiske kjernen i Hofmos forfatterskap.²³ Som beskrevet i metodekapittelet skal diktmotivet analyseres ut fra en tematisk lesning, men også det lyriske jeget vil undersøkes. Videre tar jeg også høyde for de ekspresjonistiske trekkene, påpekt av blant andre Vold og Karlsen.²⁴ Gjennom studien av de overnevnte, kan vi kaste lys over den litterære enetilstanden og hvordan den fremstilles gjennom subjektet og det ekspressive språket.

3.1.1 "Ensomhet I"

Diktets tittel er tydelig nok, den viser til ensomheten som motiv. Men hvor finner vi enetilstanden, og hvem eller hva er det som befinner seg i denne tilstanden? Slik ser diktet ut, gjengitt fra førsteutgaven av debutsamlingen fra 1946:

ENSOMHET I

Du som engang var hjemme hos
menneskene
og kjente deres smil og tårer
kime i stillheten inne i deg,
du er gått ut på veiene
hvor tomheten skriker
at du er revet ut av sammenhengen,
du er gått ut på de mørke veiene,
jaget av en ny virkelighet.

Og av redsel for mørket
og for stillheten
hvis avgrunner ikke kan måles,
besynger du ensomheten,
besynger du selve forbannelsen.

Og mørket forstørrer ditt ansikt,
og stillheten forstørrer din røst
og ofte hender det at du står utenfor deg
selv
og ser at din sjel er ved å tilintetgjøres
av kulden,
gli ut i mørket mer meningsløs

²³ For eksempel finner vi ensomhetsmotivet allerede i dikt fra ungdomstiden av, som vi kan se i *Etterlatte dikt* (1997). Her kan jeg kort nevne dikt som "Den ensomme", "Om et annet 'jeg' enn meg" og "Barnet", som et lite utvalg fra diktene skrevet fra rundt 1937 frem til krigsårene.

²⁴ Som tydeliggjort i essayet "Gunvor Hofmo og det objektive korrelat" (Vold 1984). Det er her Vold synliggjør den første, ekspresjonistiske fasen og den andre, imagistiske fasen. Det imagistiske skal jeg komme nærmere inn på når jeg skal analysere dikt fra 70-årene og oppover.

enn en tanke som aldri er blitt tenkt.

Og ensomheten er huset ved veien
du raver dødstrett inn i
og finner varmt og trygt og godt.
Og ensomheten er frosten
som gjennomryster deg senere på natten,
vinden som iser gjennom åpne sprekker
og istykkerslåtte vinduer,
og jager deg ut igjen.
Men ensomheten er fortvilelsen
som hyler over veiene.
(Hofmo 1946: 53-54)

Jeg vil hjem til menneskene er som nevnt innledningsvis den samlingen som er mest dominert av den bundne form, rim og rytme.²⁵ ”Ensomhet I” er ett av de få diktene som er skrevet i frie vers. I et intervju med Dagbladet (18. desember 1946) valgte Hofmo selv ut dette diktet som en smakebit for leserne, et kanskje overraskende valg om man tar hensyn til det poetiske miljøet i etterkrigstiden, som kan tyde på at Hofmos egen poetiske agenda lå nærmere det modernistiske enn det tradisjonelle, både estetisk og i forhold til virkelighetsforståelse (Furuseth 2003: 108).

Diktet er delt inn i fire strofer. Diktduet kan leses som en introspeksjon av jeget. I forbindelse med en ekspresjonistisk innfallsvinkel er dette ikke utenkelig, med tanke på ekspresjonistenes formål å beskrive det indre følelseslivet fremfor en ytre objektivitet. Diktsubjektet glir inn og ut mellom to tilværelser, ”hjemme hos menneskene” og ”de mørke veiene” (Hofmo 1946: 53-54). Selv om formen er modernistisk med frie vers, er bruken av gjentakelse – både av ord og delsetninger – med på å skape en rytme gjennom diktet. I samtlige av strofene kan vi finne slike anaforer. I for eksempel første strofe repeteres setningen ”du er gått ut på veiene”. Denne ordlyden finner vi i både vers fire og syv. I vers syv har det også kommet noe nytt, mørket. Dette nye aspektet er med på å drive diktet fremover, og gjentakelsesbruken skaper en rytmisk og klanglig bevegelse i teksten. Strofene, med unntak av den første, bindes også sammen med en anaforisk gjentakelse av ordet ”og” i begynnelsen av hvert første vers, en anafor som gir inntrykk av samtidighet, bevegelse og vedvarenhet. I strofe to besynges til og med ensomheten, samtidig som ensomheten knyttes opp til det å være en forbannelse. Her gjenspeiles et dobbeltsyn på enetilstanden. Ensomheten

²⁵ Dette har for øvrig ikke vært av betydning for utvalget av dikt, hvor først og fremst motivet har vært avgjørende. Hvorvidt diktet er skrevet i bundet form eller ikke, har altså ikke vært i fokus når jeg har gått gjennom utvalget av dikt for analysearbeidet.

kan virke som noe duet både ønsker og ikke ønsker. Hvordan denne ambivalensen fester seg hos dette diktduet skal jeg videre utdype.

Slik jeg ser det, er det to måter å tolke diktduet på: som et privat uttrykk og som et kollektivt uttrykk. Det kollektive uttrykket impliseres også med Volds begrep ”generasjonsuttrykk” om de første to utgivelsene, fordi diktene da inngår i en lesning av et felles uttrykk for samtiden. I det kollektive uttrykket vil derfor ensomheten sees som en allmenn status. Motsatt vil et privat uttrykk knyttes i større grad enn det kollektive til diktets subjekt, og i dette diktet ser vi hvordan ensomheten trekkes inn i diktduet. Leser vi diktduet som en introspeksjon, kan vi stadfeste det som det Aadland refererer til som det manifeste jeget (jf. kapittel 2 – ”det lyriske jeget og diktjeget”). Dette manifeste jeget befinner seg altså i en vekseltilstand mellom det håndfaste og stedsplasserte (huset) til det uhåndterlige (”hvis avgrunner ikke kan måles”) (Ibid.). Dette fører oss videre til det andre jegnivået, det lyriske jeget. Det er her vi finner ordføreren, som følger det manifeste jeget ”ut på de mørke veiene” (Ibid.). Det lyriske jeget er den som har det overordnede synet på de faktiske handlingene i diktet, og den som kjenner til vekseltilstanden: ”Men ensomheten er fortvilelsen/ som hyler over veiene.” Dermed har vi stadfestet to jegnivåer i teksten. Det tredje jegnivået, diktjeget, er intensjonen bak diktet, eller hensikten bak ordvalgene, ”diktets hvem og hvorfor” (Aadland 1998: 121). Diktjeget, som altså ikke er den historiske forfatteren, er det mellomleddet som oppstår mellom det lyriske jeget og det manifeste jeget; et mellomledd hvor dikteren overgir seg til språket så selve skaperprosessen av diktet kan skje. Det er gjennom *antropomorfismen* i diktet at vi kan lokalisere dette innerste diktjeget. Denne antropomorfiseringen i ”Ensomhet I” skjer gjennom ensomheten. Den gir seg til kjenne ved fire forskjellige stadier: hus, frost, vind og fortvilelse. I siste strofe ser vi dannelsen av ensomhetens bilde: Fra det stedsplasserte huset ved veien og dets frosne tilstand (”Og ensomheten er frosten/ som gjennomryster deg senere på natten”), til vindens bevegelse og fortvilelsens tilbaketrekking til veien, diktets røde tråd. Antropomorfiseringen av ensomheten kan gjenspeile det jeg tolker som et dobbeltsyn på ensomheten. Forvandlingen av huset fra varmt og trygt til frosset og isete forklarer enetilstanden som uønsket av diktduet. Samtidig er denne endringen av tilstanden en nødvendighet for at diktjeget kan ta imot vendingen i språket og dikte. Enetilstanden er dermed like nødvendig som den er uønsket. Hvis vi legger til grunn de forskjellige jegnivåene, og også deres forskjellige bevissthetsnivåer, kan ikke diktet leses som spontane skrik eller som umiddelbare sinnsuttrykk. Det sterke uttrykket er derfor i stor grad konsentrert og bevisst.

Jeg mener at ensomheten har en tvetydig betydning i dette diktet. Diktjeget både

ønsker seg bort fra den, men er samtidig avhengig av den for å språke. For å utdype dette skal jeg nå gå videre til hvordan den litterære enetilstanden blir skrevet frem. Første strofe forteller oss om en tidligere tilværelse, forut for enetilstanden: ”Du som en gang var hjemme hos menneskene” (Hofmo 1946: 53). Å være hjemme hos menneskene er det velkjente, det familiære, og reflekteres gjennom diktduets indre: ”og kjente deres smil og tårer/ kime i stillheten inne i deg” (Ibid.). Ordet ”kime” skaper kontrast til det ødslige ved denne nye tilværelsen.²⁶ Deretter følger en forandring: ”du er gått ut på veiene”. Denne bevegelsen kan først fremstå som frivillig, men det motsies idet vi leser ”at du er revet ut av sammenhengen” (Ibid.). Diktduet er i tillegg ”jaget av en ny virkelighet”. Her mener jeg det er mulig å lese en bevegelse fra diktduets indre verden, representert av det som en gang har vært og som diktduet bærer med seg, til en ytre virkelighet på de mørke veiene. Denne ytre verden ekspanderer ytterligere gjennom stillheten og mørket i andre strofe til det punkt hvor vi finner avgrunner som ”ikke kan måles” (Ibid.). Med disse umålbare størrelsene er det som om den nye virkeligheten både forstørres og oppløses; forstørres fordi vi finner nye elementer, det vil si avgrunner, og oppløses fordi disse nye elementene tilsynelatende ikke har en ende. Ekspansjonen fortsetter i diktduet selv (strofe 3), som går gjennom et forløp av forstørrelse og opphørrelse. Igjen gripes det tilbake til mørket og stillheten, som henholdsvis ”forstørrer ditt ansikt” og ”forstørrer din røst”, også her i form av en antropomorfisme. Opphørelsen skjer gjennom subjektets posisjon utenfor det kjente og sjelens tilintetgjørelse, lik ”en tanke som aldri er blitt tenkt” (Ibid.). Det er det fysiske som øker i volum, mens det åndelige forsvinner. Likevel forblir diktduet inntakt uten at oppløsningen tar over. Her møter vi på samme paradoks som med ensomheten: Tilstanden er uønsket og ubehagelig, men like fullt nødvendig for at *Dikteren*, eller diktjeget, skal kunne viderebringe sitt budskap. Subjektet ender da opp med å oppholde seg i et slags vekseltilstand mellom det fysiske og det åndelige: Det fysiske er den ytre verden, veien, og det åndelige er diktduets indre verden. Mellom disse skjer det en veksling som diktet bygges opp på.

Basert på dette er det mulig å trekke paralleller til de litterære enetilstandene etablert av Svend Erik Larsen. *Den utstøtte enetilstanden*, som utdypet i kapittel 2, kjennetegnes av et subjekt som er ”stødt ud af det samfund han ikke vil repræsentere” (Larsen 2002: 57), i Larsens eksempel representert av Jean-Jacques Rousseau og hans biografiske verk *Les*

²⁶ Ordet betyr blant annet ’ringe intenst og vedvarende’. Slik kan man få fornemmelsen av å sitte igjen med en ringing i ørene etter verslinjen, som brytes tvert av den påfølgende tomheten. Paradoksale bilder som ”kime i stillheten” og ”tomheten som skriker” er typisk hofmoske fraser som også går igjen i løpet av forfatterskapet. For øvrig kan dette leses som et tradisjonelt ekspresjonistisk trekk, med et paradoksalt bilde hvor stemme og begrep danner en ny sammensetning.

rêveries du promeneur solitaire. På dette punktet er denne enetilstanden lik den vi finner i ”Ensomhet I”. Men i motsetning til Rousseaus bevisste ønske om ikke å representere det samfunnet han utstøtes fra, bærer diktduet i ”Ensomhet I” minner om fellesskapet i seg som et ønske om å ivareta dette. Utstøtelsen her er ikke av samme art som Rousseaus ensomme spasertur, fordi diktduet ikke har mulighet til å vende tilbake til samfunnet det kom fra. *Den tilfeldige enetilstanden* derimot bygger på det paradoksale ved å befinne seg i en enetilstand i det hverdagslige, som Larsen illustrerer med karakteren Mrs. Bloom i *Ulysses* (Ibid.: 69). Diktduet befinner seg i denne paradoksale situasjonen, hvor hverdagen gir rom for enetilstanden. Jeg vil også påstå at den tidligere nevnte vekslingen mellom det åndelige og det fysiske fremhever dette tilfeldige i enetilstanden som er oppstått på hverdagens premisser, fordi det er i den nye virkeligheten at enetilstanden er festet.

”Ensomhet I” preges av bevegelse og dynamikk, trekk som blant annet kan leses som ekspresjonistiske kjennetegn. Også ensomhetsmotivet inngår i det bevegelige og dynamiske på lik linje med diktduet, hvis ståsted i forhold til enetilstanden er ambivalent. Denne ambivalensen er også til stede i andre dikt. Et eksempel på det er ”I en mørk natt”, som også er hentet fra debutsamlingen. Jeg siterer første strofe:

Jeg elsker ingen,
stjernetomme natt,
jeg elsker ingen!
Du, stumme mørke,
vet hva det vil si:
forlatt av stjerner,
forlatt av lyset
over vei og sti!
(Hofmo 1946: 48, 2010: 36)

Diktet åpner med en inderlig apostrofering, en henvendelse til natten og mørket. De første tre versene fremstår som en erklæring av det manifeste jegets posisjon. Uttalelsen ”Jeg elsker ingen!” (Ibid.) virker å være et aktivt valg av jeget, i likhet med i ”Ensomhet I”. Men valget innebærer også å bli forlatt, som vi umiddelbart får vite. Å bli forlatt er den handlingen det manifeste jeget ikke kan kontrollere eller velge selv. Diktets tre strofer åpner med slike erklæringer, den siste sågar med en oppfordring: ”Så kom da gribber!” Det manifeste jeget påkaller enetilstanden samtidig som situasjonen likevel oppleves negativt idet jeget erklærer seg som ”Ynkkelig som ikke/ er livet nær!” Som diktduet i ”Ensomhet I” befinner jeget i ”I en mørk natt” seg i mørket, og identifiserer seg med dette. Der jeget ikke elsker noen, er natten og mørket stjernetom og forlatt av lyset, og mørket blir hvor enetilstanden befester seg. Det er vanskeligere å oppspore en kollektiv bevissthet bak det manifeste jeget i dette diktet enn det

er i ”Ensomhet I”. Apostroferingen og inderligheten er noe av årsaken til dette, fordi henvendelsen oppleves som mer privat. Likevel kan man si at enetilstandene i begge diktene virker å innebære den samme ambivalens, som kanskje forsterkes videre i ”I en mørk natt”. Det vil si at vi har å gjøre med et subjekt som påberoper seg enetilstanden, samtidig som denne har oppstått på grunn av ytre begivenheter (bli jaget, bli forlatt). I påberopelsen av enetilstanden mener jeg videre at vi kan finne diktets innerste kjerne, og det tredje av jegnivåene, som omtalt av Aadland. Diktjeget tar altså på seg rollen som ensom og vender den om til en kreativ tilstand som det er mulig å skape noe i.²⁷

Det private uttrykket dominerer også i ”Fra en annen virkelighet”, titteldiktet fra den andre diktsamlingen utgitt i 1948. Både Vold og Karlsen viser til dette diktet i forbindelse med Hofmos ekspresjonistiske impulser. Diktet byr også på flere paradoksale bilder, ”kimende klokker”, ”tomhetens tyngde”, ”og stillheten hører jeg bruse,/ stillheten hører jeg rope”, som kan leses som ekspresjonistiske bilder. ”Fra en annen virkelighet” har en lignende oppbygging som ”Ensomhet I”, hvor diktets manifeste jeg oppholder seg i et grenseland, i flytende overganger mellom to virkeligheter:

Syk blir en av ropet om virkelighet.
Altfor nær var jeg tingene,
slik at jeg brant meg gjennom
og står på den andre siden av dem,
der lyset ikke er skilt fra mørket,
der ingen grenser er satt,
bare en stillhet som kaster meg ut i universet av ensomhet,
å av uhelbredelig ensomhet.
(Hofmo 1948:14)

Ovenfor har jeg sitert de første åtte av diktets totalt 25 vers. I diktet spiller hørselssansen en viktig rolle for jeget og dets virkelighetsforståelse. En annen sans, synet, påkalles idet jeget henvender seg til et ”du”, som både kan leses som en påkallelse av leseren: ”Se, jeg svaler min hånd i kjølig gress:/ Det er vel virkelighet,/ det er vel virkelighet for dine øyne” (vers 9-11) (Ibid.). I overgangen til jegets virkelighet overtar hørselen som den dominerende sans: ”men jeg er på den andre siden/ hvor gressstrå er kimende klokker av sorg og bitter

²⁷ For å understøtte dette kan jeg vise til Britt Andersens elegiestudie (Andersen 2002). Her beskriver hun ”I en mørk natt” som en ikke-elegisk elegi, ikke på grunn av utformingen av diktet, men på grunn av innholdet. ”Den taktfaste rytmen understreker det som diktet på et semantisk nivå framhever som en grunnstemning med refrenget ’Jeg elsker ingen.’ Diktet tematiserer nok en gang et kjærlighetstap (...) Men denne gangen ender det ikke i forsoning, men i trass (...) Denne selvhøvdende stemmen kan tilskrives elegien” (Ibid.: 91). Slik jeg leser diktet i lys av ensomhetsmotivet, kan vi se denne trassen som Andersen beskriver som diktjegets krav på å bli hørt, på å slippe til i den kreative skapelsesprosessen.

forventning” (vers 12-13) (Ibid.). Det er dermed sansene som skiller de to virkelighetene fra hverandre på både et fysisk og et psykisk nivå. Like fullt foregår det en form for oppløsning av den fysiske kroppen. Jeget er i stand til å holde ”et menneskes hånd” og se ”inn i et menneskes øyne”, en direkte linje mellom disse to virkelighetene. Likevel forblir det fysiske u håndgripelig, ettersom jeget befinner seg åndelig et annet sted ”der mennesket er en tåke av ensomhet og angst” (vers 17) (Ibid.). Oppløsningen kan sammenlignes med den i ”Ensomhet I”, hvor det lyriske jeget projiserer sin indre, åndelige verden ut i en ny og mer fysisk, opplevelig virkelighet: Det fysiske, som for eksempel gresstrået, forvandles fra det konkrete til det sanselige, jeget er ikke bare menneske, men en tåke av ensomhet og angst. Men i stedet for en projisering innenfra og ut, ser vi her en motsatt bevegelse: De ytre forholdene gjenspeiles i jegets indre. Enetilstanden er, som i ”Ensomhet I”, iboende subjektet selv. De siste tre versene fører diktet utover sin egen autonome verden og antyder en mulig forlengelse: ”og stillheten hører jeg bruse,/ stillheten hører jeg rope/ fra dypere verdner enn denne” (Ibid.). Her åpnes det for flere nivåer av virkeligheter enn de som jeget forholder seg til. Dette leser jeg i sammenheng med Karlsens fremhevelse av det ekspresjonistiske uttrykket hos Hofmo som beskrevet i kapittel 2, hvor diktene strekker seg på tvers av samlinger og hverandre og kan leses parallelt. Diktets tematiske tilnærming til det grenseløse gjelder også dets frie form og oppbygging idet diktet ender med en uavsluttet tanke.

3.2 Gruppe II – 50-årene

Det ekspresjonistiske uttrykket virker å videreføres i samlingene fra 50-tallet, i det minste kan vi se en fortsettelse av et sterkt emosjonelt uttrykk med forankring i subjektet. Samlingene fra 50-årene har jeg valgt å samle i en egen gruppe, som skiller seg fra den første med en mer utstrakt bruk av frie former og prosadikt, som Karlsen beskriver som ”(...) en art oversettelse i den forstand at en gammeltestamentlig diksjon, ordvalg, syntaks og tekstbindingsmåte er retoriske, apollinske grep når det religiøse materialet ’oversettes’ til Hofmos ikke-dogmatiske religiøse språk” (Karlsen 2002: 12). Ut i fra en inndeling av forfatterskapet i en første ekspresjonistisk fase, er det mulig å se denne andre diktgruppen i lys av og som en forlengelse av den første diktgruppen. Sentralt for diktene i denne gruppen vil være en viderelesning av enetilstanden i forhold til subjektproblematikken og til språket. Jeg vil også fokusere på enetilstanden som ikke bare et uttrykk for lidelses- og ensomhetstematikken, men også som en produktiv tilstand for selve diktningen.

3.2.1 "Tjenerens ensomhet"

Som med forrige diktgruppe, skal ensomhetsmotivet stå sentralt sammen med det ekspresjonistiske og det subjektive uttrykket i analysen av gruppe to. I forrige analyse fant jeg at enetilstanden var bundet opp til det ekspresjonistiske uttrykket, spesielt i forbindelse med projiseringen av subjektets indre virkelighetsforståelse på et ytre objekt (veiene). Enetilstanden har ikke noe fast holdepunkt, men er iboende det lyriske jeget. Videre er også enetilstanden i disse diktene en nødvendighet for diktjeget for å kunne anvende språket, for i å det hele tatt kunne dikte. I den videre analysen skal jeg undersøke hvorvidt en slik nødvendighet videreføres. Primærdiktet i denne gruppen er "Tjenerens ensomhet", som er fra samlingen *Testamente til en evighet* (1955). Jeg ønsker å fortsette med en lesning av diktene som ligger seg mellom det tematiske og det språklig-teoretiske. Også den omtalte artikkelen av Langås (1996) vil jeg trekke elementer fra, da spesielt med tanke på å knytte enetilstanden til både et referensielt og et allegorisk plan. Kritikken til Langås går ut på hva man legger i betydningen av modernistisk lyrikk, hvor fravær av et referensielt nivå er et hovedkjennetegn på lyrikken. I tillegg antar man ofte at dikteren ikke tar hensyn til leseren under utformingen av selve diktet. En slik oppfatning av modernistisk lyrikk kan ikke uten videre overføres til Hofmos diktning, til tross for at hun regnes for å være blant Norges fremste modernistiske lyrikere. Det kan forklares med den tradisjonelle forbindelsen mellom diktningen og den subjektive erfaringen som er gjort i Hofmo-resepsjonen. Dette leder videre til et sentralt spørsmål, nemlig hvem det lyriske jeget er. Og i en viderelesning av Langås' artikkel kan det være interessant å se de vedvarende motiv- og temavalgene vi finner igjen i Hofmo som mulige kommunikative intensjoner.

TJENERENS ENSOMHET

Tjenerens ensomhet over de tomme bord
tjenerens bitterhet i de forlatte værelser.
Alt blir en tjener.
Grenenes mumling i netter når bladene er flyktet.
De mørke markenes frosne spor.
Veiene, bleke under blåstens nattlige
hender
som har tatt allting vekk
og disse stumme gjerder
voktende nakenhet, hjertets vinterskrek
som steg i somrene, presset seg inntil løv
som ville evigheten
nettopp i kommende støv –

Diktet er todelt, hvor vers en til fem utgjør første del, og vers 6 til 15 utgjør andre del. Til grunn for inndelingen er to forskjellige bilder og stemninger som står i kontrast. Samtidig utfyller de hverandre, men der den første delen skaper rammen for diktet, gjør andre del et forsøk på å sprengte denne rammen. I diktets første del finner vi et bilde som angår diktets referensielle nivå. Diktsubjektet, tjeneren, befinner seg i et forlatt værelse, omgitt av døde og ikke-menneskelige objekter. Det vi møter her, er den konkrete enetilstanden. Det innebærer at vi kan identifisere betingelsene for hvordan vi definerer det å være alene. Denne gjenkjennelsen av enetilstanden er nødvendig for at vi kan ta enetilstanden videre i en fordypning av lesningen. Diktets todeling gjør at denne statiske og konkrete enetilstanden også har en annen funksjon i diktet, som er å danne en bærende struktur for diktets innhold. Enetilstanden er med andre ord med på å sette rammen for diktet, og dermed for hvordan leseren videre kan fortolke teksten.

Den første delen av diktet kan også fortelle leseren hvordan enetilstanden har oppstått. Bordene står tomme, og ordet ”forlatt” brukes til og med i beskrivelsen av værelset. Enetilstanden knyttes i like stor grad til disse materielle objektene og deres stedshenvisning, som til en handling; å bli etterlatt, eller kanskje utelatt. Etterlatelsen forsterkes i vers fire og fem, med ”bladene er flyktet” og de ”frosne spor”. Denne enetilstanden vi møter i diktet, mener jeg har likhetstrekk med *den tilfeldige enetilstanden*. Det er altså den samme enetilstanden som gjelder i dette diktet som gjelder for ”Ensomhet I”. Som påpekt, spiller den tilfeldige enetilstanden på det vilkårlige og hverdagslige. Bildet (forlatte værelser, tomme bord), har en lite spesifikk referanse, kan være et hvilket som helst værelse, bord, i et hvilket som helst sted, og flere referanser oppgis ikke. Det vi imidlertid får vite er at det er natt, eller i det minste at det finnes mørke utenfor, og at det har på et tidspunkt oppholdt seg en tjener der. Dermed er enetilstanden satt. Vi må gå til tjeneren, subjektet selv, for å tolke ensomhetsmotivet videre.

Igjen virker Aadlands sammensatte jeg-instans relevant. Det manifeste jeget er tjeneren. Det tilsynelatende stillestående bildet av tjeneren i de forlatte værelsene brytes opp av ”grenenes mumling.” Stemmen i diktet gir seg altså til kjenne, ikke gjennom diktsubjektet, men gjennom naturen og antropomorforiseringen av denne. Den antropomorforiserte naturen hviler på det lyriske jeget, den dikteriske bevisstheten som ifølge Aadland befinner seg bak ordene. Ved at enetilstanden befester seg i dette frosne og etterlatte i diktet, oppstår det en

enetilstand hos Hofmo som er vesensforskjellig fra Larsens, nemlig etterlattheten og fraværet av menneskelige innslag. I den grad vi finner et menneskelig innslag i "Tjenerens ensomhet", vil det være tjeneren selv. Subjektet inneholder dermed en viss grad av gjenkjennelighet for leseren. Dette vil lette fortolkningen av enetilstanden i og med styrkingen av det menneskelige og vante. Men tjeneren får ikke beholde sin status alene, idet "[a]lt blir en tjener." Subjektet virker å miste sin identitet fullstendig med denne hendelsen. Dermed påtar naturen seg den samme rollen som mennesket. Dette kan til en viss grad fremmedgjøre og dernest forvanske ensomheten, fordi mottakeren av diktet ikke automatisk kan overføre sin egen ensomhetserfaring til subjektet.

Fra det stillestående bildet i første del, domineres andre del i større grad av handling og bevegelse. Det dynamiske indikerer et ekspresjonistisk trekk, ikke minst språklige uttrykk som "stumme gjerder" og "hjertets vinterskrek". Kjerneordene i diktet er ensomhet, mørke, evighet, alle ord som er velbrukte, motivmessig og temamessig. Et sentralt begrep i andre delen er antropomorfismen, med blåstens hender, stumme gjerder og nettopp hjertets vinterskrek. Vinterens ankomst beskrives i vers 6 til 13 på det referensielle nivået. I en videre lesning kan vinteren leses som symbol på ensomheten. Man kan kanskje lese inn en protest mot den forlatte tilværelsen gjennom det bevegelige i diktet, at en slik tilværelse ikke er ønsket. Det er interessant hvordan naturen videre tar til seg menneskelige egenskaper. Stemmen er det første vi møter på, i "Grenenes mumling i netter når bladene er flyktet." Samtidig som naturen antropomorfiseres, skapes det dynamikk i diktet, også på et konkret og synlig plan, gjennom tegnsettingsskiftet fra punktum i første del til komma i andre. Det dynamiske inntreffer når vi beveger oss ut på veiene, en invitasjon til bevegelse kan det virke som. Denne horisontale bevegelsen tar senere leseren ut av det frosne bildet, og videre i en vertikal retning: "voktende nakenhet, hjertets vinterskrek/ som *steg* i somrene, presset seg inntil løv" (min uthevelse). Denne bevegelsen, og det tilsynelatende opprøret, blir riktignok stilnet mot slutten på en nokså brutal måte, ved å opprette en pause idet diktets bevegelse har skiftet retning fra horisontal til vertikal – i retning himmelen og evigheten. Siste vers tar oss rett tilbake til startpunktet, til diktets tittel så vel som dets åpning. Rammene som blir satt av diktets første del og omslutter diktet som en helhet, vender vi nå tilbake til. Med en slik todeling, har også diktet en dualistisk overtone. Mot de klare rammene satt av det første bildet, finner vi et diktsubjekt og et lyrisk jeg i det andre bildet som yter motstand mot det første. Dermed kan man lese diktet som et uttrykk for å ønske seg vekk fra vinteren og ensomheten. På den andre side er det nettopp disse elementene, vinter og enetilstand, som skaper rammene for diktets tilblivelse. Det er enetilstanden som setter de språklige premissene

for diktets form og innhold. Lest slik er isoleringen av subjektet en nødvendighet for kunne dikte. Likevel virker subjektet å befinne seg i en mellomtilværelse mellom ønsket om å skape, og ønsket etter fellesskapet.

'Alt' blir en tjener. 'Alt' ender i ensomheten. Dette kan vi også lese i diktet "Kveldssang" fra 1951, som åpner med: "Men enda, enda er jeg ikke trett./ Jeg er en våken evighet av lengsel" (Hofmo 2010: 82). Påkallelsen av Gud skjer ved at diktets manifeste jeg tiltaler en Du, som i Gud. Jeget har bedt alle menneskers bønner. Duet er en kilde til håp, til lyset. I kontrast er ensomheten, mørket og frosten. Likevel er det en tiltrekning mot det mørke, mot forglemmelsen? Duet lyser opp det som *var*. Et påfallende tema hos Hofmo er nettopp denne vekslingen mellom fortid og fremtid, som så tydelig formulert i "Ensomhet I". Et diktsubjekt som ser seg tilbake og ønsker seg fremover. Nåtiden er en tilstand av lengsel, av noe udefinert og sorgbetyngt? Jeg siterer siste strofe: "Men blåsten kommer. Bare kvelden er,/ og barn som leker, barn som skal bli stille./ Og altets ensomhet i frosne trær/ hvis mørke armer holder alt jeg ville..." (Ibid.). Ensomhetens plassering knyttes til altet i "Kveldssang", og til evigheten i "Tjenerens ensomhet". I begge diktene er dermed ensomheten noe uhåndgripelig og samtidig altomfattende, og stedsforbundet med det frosne og det stivnede.

Allerede i neste dikt i samlingen fra 1951 ser vi denne vekslingen. Diktet heter "Vinter", og består av to korte strofer. Første strofe åpner slik: "Du som drakk din evighet av alt". Også her forutsetter jeg at diktduet leses som en introspeksjon av jeget. Det er nok en apostrofe, denne gangen til vinteren, som tittelen på diktet viser til. Verset indikerer en viljestyrt handling, i tillegg til at det er en overdådig handling som er uten grenser. Men handlingen bærer ikke med seg noe godt, da diktduet ender i smerte og ensomhet. Ikke bare sin egen ensomhet: "det naknes ensomhet du har gjennomlidt" (siste vers). Den viljestyrte handlingen, å drikke sin evighet av alt, innebærer å gjennomgå pinsler. Vinteren når sin slutt idet diktduet fylles til randen i andre strofe, et diktsubjekt som bærer på ensomheten i seg selv, til og med et ønske om det.

Både i "Kveldssang" og "Vinter" forekommer ensomheten i abstrakt form, i altet og det nakne. Det er en uhåndgripelig størrelse som presenteres, og dette virker å være gjeldende for de diktene jeg har tatt for meg til nå. Men Hofmo presenterer også en annen form for enetilstand ved flere anledninger, og den er alltid bundet opp til de øvrige, typisk hofmoske temaene, som for eksempel lidelse og religiøsitet. Til sistnevnte kan jeg komme med et eksempel i diktet "Fristeren" fra *I en våkenatt* (1954). I diktet finner vi henvendelsen til Kristus, og her blir enetilstanden knyttet sammen med Kristusfiguren. Som med de forrige diktene er scenarioet av det høstlige og nattlige, assosiasjoner til kulden og mørket. Kulden og

mørket kan understreke en følelse av isolasjon, som er et viktig element av definisjonen av ensomhet nettopp i kraft av den følelsesmessige isolasjonen fra andre fremfor den faktiske og fysiske enetilstanden man kan befinne seg i. Kulden og mørket kan dermed ha den funksjon å forsterke enetilstanden. Betydningen av diktets tittel blir snart vridd om på. En frister skal gjerne tilby noe forlokkende, men ikke her: ”Svarte, nattrøde vidder./ Og der kommer fristeren./ Ikke med lysende syner,/ ikke med blodets soler,/ men med bitterhetens nøkler/ laget av tårer” (Hofmo 2010: 104). Disse nøklene assosieres til tårer og høst, men også til musikken: ”Den tørre lyden av nøkler:/ vellystig høstlig musikk!” (Ibid.). Dette siste verset skaper kontrast til det dystre og dunkle som knyttes til fristeren. Nøklene, som har evnen å enten låse eller åpne opp, kan da styre hvem som kan dikte eller ikke. Fristeren får også slippe til med sin egen stemme: ”Venn, jeg vil låse”, og det den vil låse er ”portene til ditt sinns martyrium” (Ibid.). Fristelsen for diktduet kan se ut som å stenge av det sinnlige. Samtidig blir den fysiske kroppens tilstedeværelse påminnet i neste strofe: ”forvridde furuer risper lett/ din hånd i nattetåken/ der du er ensom som Kristus” (Ibid.). Fristeren utvikler seg til å bli motpolen til Kristus, og man kan se de to som representanter for henholdsvis den fysiske likeglade tilstedeværelse og den sinnlige og sanselige. Enetilstanden i dette diktet knyttes først og fremst opp til Kristusfiguren, men også til sinnet. Samtidig kan Kristus leses som en figur som må det ene offeret for fellesskapet. Som Kristus’ motpol kan man da tolke Fristeren som den verdslige menneskeheten, som den dømmende enhet over andre. Diktet kan slik sett leses som en separasjon mellom to verdener. Siste strofe lyder: ”Låse, låse,/ hvisker de kolde kloder / langt borte,/ mumler ditt hjertes/ evige barbariske slag” (Ibid.). De kolde kloder er muligens et ekko av ”Fra en annen virkelighet”. Skal jeg følge opp lesningen fra de andre diktene, kan man se Kristusfiguren som symbolistisk for det nødvendige standpunktet, for et uunngåelig offer. Spørsmålet da er: hva velger diktduet? Det verdslige, eller det åndelige? Dette forblir uklart.

I diktene fra dette kapittelet har jeg lest enetilstanden som en tilstand diktsubjektet har et uavklart og ambivalent forhold til. I ”Ensomhet I” kommer det fram gjennom subjektets stadige veksling mellom sin egen, indre virkelighet og den ytre som finnes på ”de mørke veiene” (Hofmo 1946: 53). Dette peker mot enetilstanden som en nødvendig trope for at den kreative skapelsesprosessen kan ta sted. Med andre ord er diktet selv avhengig at det forekommer en enetilstand. Dette videreføres i ”Tjenerens ensomhet”, hvor enetilstanden setter rammene for diktet ved å holde subjektet fast på diktets referensielle nivå i de første fem versene. I de neste analysene vil det være interessant å se om enetilstanden har den samme funksjon.

4 "Sende sin ensomhet ut i altets rom..."

4.1 Et nytt språk

Fra og med utgivelsen av *Gjest på jorden* (1971) var Hofmo svært produktiv, med seks utgivelser i løpet av 70-tallet, fem på 80-tallet og ytterligere fire utgivelser frem til 1994. Tematikken viser seg å være den samme som tidligere. Vi finner fortsatt gjentakende bruk av motiver som bindes opp til de samme temaene, som for eksempel natten som knyttes til sorgen og tristhet. Men om den tematiske kjernen er den samme, så er det likevel nye impulser å skimte i Hofmos lyrikk. Spesielt er det det nedtonte og mindre ekspressive som kritikerne legger merke til. Som Vold kommenterer: "[D]et er ensomhet, sorg og et ugjestmildt univers hennes diktning dreier seg om" (Vold 2000: 15), og videre: "Der hun i sin debutbok skrekkslagent slynget ut sine forbannelser (...) der faller ordene i år med en mer stadig tyngde" (hentet fra Volds første anmeldelse av Hofmo i 1981, da av samlingen *Nå har hendene rørt meg*). *Gjest på jorden* ble trykket opp to ganger, og skaffet Hofmo Kritikerprisen samme året. Det avdempede språket til tross, engasjementet er fortsatt til stede. Samlingen inneholder politiske dikt om Vietnam, Israel, Ho-Chi-Minh. Protester kan fortsatt høres, som i diktet "Fellesmarked": "Men vi vil ikke miste vår suverenitet,/ rottene er i alle fall våre./ Vi henger våre flagg ut/ og roper nei!" (Hofmo 1971: 43, 2010: 162). I tillegg finner vi en avdeling med prosadikt, og nye motiver fra sykehusgangene, som her i et utdrag fra "Nattlige skip": "Sykehuset lik et skip/ som seiler gjennom farlige farvann./ Og passasjerene angstfylt våkne" (Ibid.: 37, 157). Engasjementet til tross, det er det avdempede språket som fanger mest oppmerksomhet. For eksempel er det en markant nedtoning av det manifeste jeget i andre fasen. Det følelsesladede billeduttrykket er også i stor grad blitt byttet ut med et mer konkret og klarere billeduttrykk.

Diktene jeg har valgt ut for dette kapitlet kommer fra samlingene mellom 1971 og 1984. Disse har jeg videre delt inn i to grupper, for tilstrekkelig å kunne velge ut diktmateriale som dekker dette relativt lange tidsrommet. Den første gruppen inneholder samlingene *Gjest på jorden* (1971), *November* (1972), *Veisperringer* (1973) og *Mellomspill* (1974). Andre gruppe består av *Hva fanger natten* (1976), *Det er sent* (1978), *Nå har hendene rørt meg* (1981) og *Gi meg til berget* (1984). Vold har også indikert et skille mellom de første samlingene fra 70-tallet og senere samlinger:

I min lesning av Gunvor Hofmo går det et skille i hennes senere produksjon etter de fire samlingene som kom på rad 1971-72-73-74 (...) og de som kom ut i 1976, 1978, 1981 (...) Det er som Gunvor Hofmo de seneste år sender sin ensomhet ut i altets rom som en størrelse i kosmos (...) (Vold 2000: 17).

Volds observasjon av ensomheten som en størrelse i kosmos er interessant, og noe av grunnlaget for å inndelingen av gruppene i oppgaven fra denne perioden. Det er fristende å si at Hofmo skriver kosmos-dikt, med ensomheten, mørket og evig forankret i altets rom, for å låne Volds ord (Ibid.). Men dette ekspanderende kosmos mener altså Vold kommer etter samlingene fra 1974. Er det en utvikling fra et indre opprørsk fokus hos subjektet i tidlig fase, til en større og kosmologisk, mer billedlig uttrykk i den senere fasen hos Hofmo av ensomheten? Svaret på det spørsmålet vil ikke komme frem av denne analysedelen alene, men bør også tas videre med til de siste to diktgruppene som jeg skal presentere sluttvis i oppgaven.

Så vel som det språklig modernistiske ved diktene, vil jeg her ha Kristeva i bakgrunnen for analysene, og da spesielt med tanke på talens og tenkningens krise som Kristeva skriver har oppstått i kjølvannet av først og fremst verdenskrigene. Det har oppstått en usynlig krise i individets, moralens, religionens og politikkens identitet, som kulminerer i en betydningens krise (Kristeva 1994: 202). Og denne omfattende krisen krever en ny retorikk ”for å få istand visjonen av dette ingenting som likevel er så uhyrlig, visjonen av denne uhyrligheten som blinder og presser stillheten på oss” (Ibid.: 203). Det er denne nye retorikk som kalles apokalyptisk-retorikk. Som tidligere beskrevet i metodekapittelet preges denne retorikken av to ytterpunkter: bilde og tale, eller rettere sagt tilbakeholdelse av tale. Det førstnevnte har filmmediet som fremste aktør. Fotografiet har også utviklet seg i senere år til å bli det mediet med størst ’sannhetsgesthalt’. Motsatt det ekspressive bildet finner vi litteraturen som vender seg inn i språket mot ordet ’ingenting’ – en reaksjon på mangel på symbolverdi i språket.²⁸ Den umiddelbare etterkrigslitteraturens reaksjon blir denne

²⁸ Diktet ”Til stillheten” fra *Blinde nattergaler* demonstrerer det innadvendte hos Hofmo: ”Jeg vil inn til jordens dype stillhet, / jeg vil inn til stumhet som er ren, / inn til barn som smiler under søvnen / inn til heiene, og hav og sten ” (Hofmo 2010: 83.) Jeget uttrykker en lengsel mot det indre, en ”nytelse over tristheten”, som Britt Andersen kaller det for (2002: 88). I de fleste lesninger av Hofmos dikt påpekes det en forbindelse mellom stumhet og stillhet som noe negativt. I dette diktet er det likevel stumheten som er ren, og den konnoteres videre til ”barn som smiler under søvnen,” altså noe positivt og trygt. Jeget søker seg til en enetilstand hvor ens sjel er ”lik vinden, / den som raser der hvor ingen er” (andre strofe), og dette oppnås nettopp gjennom den rene stumheten. Det er en tilstand som virker å være selvutslettende, men samtidig bygger det opp under jegets selvfølelse, fordi enetilstanden er med på å fremheve subjektets posisjon i seg selv. Andersen mener det er mulig å tolke denne lengselen etter en ”ren stumhet” som et ønske om å unnsnippe kategoriseringer og merkelapper knyttet til homoseksualitet, som har forblitt ubehandlet som tema i kulturbildet i lang tid, og dermed fortidd. Men melankoliteorien kan også belyse jegets bevegelse innover som en bortvendelse fra språket (og ikke minst publikum). Jeget søker seg i stedet til det konkrete i naturen. Samtidig kan diktets avsluttende vers tolkes som en metakommentar: ”og hvis ville, triste melodier / kommer selve jordens hjerte nær.” Her vekkes stemmen,

innadvendte bevegelsen fremfor den utadvendte beskrivelsen av de ytre objekter. På dette punktet kan man se imagistene som en motpol til Kristevas apokalyptse-retorikk i deres henvendelse til nettopp objektene. Likevel sammenfaller det imagistiske og det apokalyptisk-retoriske i at det er det usagte, den formelen som objektene til sammen utgjør, som krever mest oppmerksomhet og fortolkning. Subjektsproblematikken er også like sentral for begge retninger, og som med de tidligere analysene vil dette være sentralt i den videre analysen.

4.2 "En tom stol"

Før jeg gjør det, vil fokuset være på det såkalte svake jegtrykket, eller det avdempede språket. Ikke minst er det diktskyklusen "6 dikt" fra *Gjest på jorden* (1971) som det refereres til når man omtaler imagismen hos Hofmo. Som også Karlsen påpeker, står disse diktene fjernt fra det ekspressive og følelsesbetonte i de første fem samlingene. Andre diktet i syklusen kan demonstrere dette:

FRUKTTRÆR

Frukttrærne kaster ball.
De åpne svarte armene
er alltid parate.
En usynlig ball er på omgang
mellom dem,
helt til kronbladene
sner dem ned.
(Hofmo 1971: 28, 2010: 153)

Som vi ser er det ikke et manifest diktjag, og dermed oppleves distansen til diktet som større som leser enn ved et synlig jeg-instans. Bildet av de bevegende trærne er i større grad konsentrert enn tidligere. Den hverdagslige og banale handlingen av å kaste en ball utfordres likevel av de få adjektivene vi kan finne, og grenene som åpne svarte armer og den usynlige ballen skaper en ny dimensjon og dybde. Disse adjektivene i seg selv kan man sikkert diskutere om faller inn under klassisk imagisme, mens de maleriske effektene som også er tilstede vil i større grad kunne klassifiseres i den retningen. Fra de svarte armene i andre vers beveger vi oss til fargen grønt, representert av kronbladene i nest siste vers, og ender i en

eller formidlingsevnen, til live igjen gjennom melodien. Slik kan diktet også tolkes som et metadikt, noe Andersen også mener er en mulig tolkning av avsluttende strofe, fordi stillheten omtaler seg selv som "ville, triste melodier": "Tolket på denne måten er diktet et metadikt som tematiserer seg selv, og da som et problematisk dikt; trist men også vilt" (Andersen 2002: 89).

overraskende og typisk hofmosk vending i hvitt idet kronbladene ”sner [trærne] ned.” De avsluttende versene gir altså bildet elementer av kontrast gjennom å sette de to årstidene sommer og vinter opp mot hverandre. Dette utfordrer diktbildet og tillegger det nye fortolkningsmuligheter.

Et annet dikt fra den samme diktskyklusen, ”En tom stol”, kan også leses på denne måten. Dette diktet velger jeg ut for en grundigere utdyping av ensomhetsmotivet i det nye imagistiske språket. Dette fordi jeg mener enetilstanden kommer tydeligere frem her:

EN TOM STOL

En tom stol
står inne i lyset
lik gjesten som ikke finner seg
tilrette i selskapet
og lengter etter sin egen hverdag
sitt eget liv
med venners fortrolige stunder
(Ibid.: 29, 153)

De to første versene presenterer bildet av stolen, og etterfølges av en simile i vers 3 og 4. Diktet går fra et enkelt objekt, en tom stol, til gjesten som ”ikke finner seg/ til rette i selskapet” (Ibid.), og beveger seg dermed fra et forholdsvis nøytralt ståsted til en fremmedposisjon, gjesten som ikke finner seg til rette skaper en stemning av disharmoni. De følgende linjene bygger opp under dette disharmoniske ved savnet etter det kjente og ”venners fortrolige stunder” (Ibid.). For hver linje utdypes stolbildet, som inne i lyset skiller seg ut fra omgivelsene, på samme nivå som gjesten som skiller seg ut fra selskapet ved ikke å passe inn. Fremmedfølelsen utheves videre i nettopp den egenskapen der er å være gjest; å være borte fra hjemmet. Både Karlsen og Vold fremhever impersonaliseringsteknikken i forbindelse med forfatterskapets andre fase. Impersonaliseringsteknikken innebærer en objektifisering og en upersonliggjøring av dikteren fra teksten, og er nok et viktig krav til imagistisk diktning. For Vold betyr dette, også for modernismens anliggende generelt, å *oversette sjelen*. Og for imagistene, og kanskje også for Vold selv, skjer det gjennom fokus på diktets detalj og realisme. I det fokuserte bildet – ”om alt som stod i bildet var nødvendig, intet overflødig” (Vold 2000: 70) – finner man en fornyelse av virkeligheten og hvordan man ser den, med minst mulig ord. Eliots teori om det objektive korrelat er en videreutvikling av det å fange inn det konkrete bildet uten overflødige elementer; å finne forbindelsen mellom det indre uttrykket, følelsen, og et ytre objekt som skal stå som et motstykke til det subjektive. Det ytre, enten det er en gruppe objekter, en situasjon eller en rekke med hendelser, utgjør formelen for

en bestemt følelse som fremkaller denne hos leseren. Det er dette objektive korrelatet Vold ønsker å knytte Hofmos diktning til. Der han mener Hofmo er som klarest, mener han også at hun er tydeligst og synligst som dikter: ”Jo klarere dikt, billedmessig og språklig – jo klarere diktersjel” (Ibid.: 71).²⁹ I tråd med klassisk imagisme konnoteres altså det første bildet av stolen til bildet av et selskap, men ikke med en direkte overføring fra ett bilde til et annet, men gjennom en simile. Karlsen kommenterer bruken av slike ord som ”lik” og ”som”: ”På den måten bygger diktene ofte på et dobbeltsyn, de blir enkle allegorier, der f.eks. et av bildene bygges ut til en egen beretning” (2002: 18). Slik er det også med dette diktet. Ikke bare konnoterer stolen til gjesten, vi får i tillegg vite gjestens indre opplevelse. Vers fem, ”og lengter etter sin egen hverdag”, indikerer at det er noe utenfor diktet for gjesten å gripe etter, og dermed noe leseren også kan gripe etter. På den måten inneholder bildet av gjesten en dybde som vi ikke finner i stolbildet.

I en videre utdyping av bildemotivet, skal jeg se nærmere på enetilstanden. I ”En tom stol” finner vi i åpningen en manifest og konkret enetilstand i den tomme stolen, som psykologiseres i løpet av diktet. Som jeg nevnte ovenfor, røpes gjestens opplevelse av sin posisjon. Lengselen vekk kan leses som fortolkningen av enetilstanden. Men det er ikke enetilstanden i seg selv som er kjernen til ubehaget, men posisjonen i en større gruppe. Dette er ikke et nytt tema for hofmoske dikt, det er den lille konflikten mellom individet og fellesskapet vi ser her, dog i et mindre format enn i tidligere dikt. Hvis vi ser tilbake på noen av diktene diskutert i forrige analysegruppe, ble enetilstanden der i større grad innlemmet i en mer sinnlig sfære (for eksempel i ”Tjenerens ensomhet”, hvor ”alt blir en tjener”). Enetilstanden var i stor grad knyttet opp til subjektet, i både kroppslig og sinnlig forstand. Dette kom tydelig frem i ”Ensomhet I”, hvor enetilstanden ikke bare er knyttet opp til subjektet, men også iboende subjektet. I ”En tom stol” kan vi, i likhet med ”Ensomhet I”, finne en vekselstand i subjektet, i og med at det ønsker seg vekk. Men enetilstanden er i større grad konkretisert og stedfestet til objektet, til stolen. Psykologiseringen av ensomheten skjer gjennom gjesten, fordi det er gjesten ”som lengter etter sin egen hverdag.” Men på grunn av similieoppbyggingen av diktet forblir den manifeste enetilstanden knyttet opp til stolen, til første delen av diktet. For dette diktet virker det som om ensomhetsmotivet følger den språklige utviklingen til det mer imagistisk pregede.

Det er også interessant at der det er en konkret og manifestert ensomhetsmotiv, er det

²⁹ Vold har blant annet sett på diktet ”Overstått vennskap” (1954), og påpeker her det bildeklare uttrykket også i den tidlige fasen. I det nevnte diktet knytter han diktjegets indre følelsesliv til omgivelsene det befinner seg i: ”Lav himmel, grå sne og en kirkegård” (Vold 2000: 71).

manifeste jeget fraværende, noe som fører oss videre til subjektuttrykket i dette diktet. Substantivet ”gjesten” erstatter det manifeste jeget, som tyder på et svakt jegtrykk. For Karlsen har impersonaliseringen nettopp sitt utslag i fraværet av et manifest diktjeg, en henvendelse fra dikteren til en ”du” og til slutt i kreasjonen av en tredje person, en ”han” eller en ”hun” eller ”de”.³⁰ Det lyriske jeget, som ifølge Erling Aadland kan sammenstilles med den episke, allvitende fortelleren, inntar den observerende rollen med en helhetlig oversikt. Hvis vi da følger opp Aadlands tese om de tre jeg-instansene, er det neste steget å identifisere posisjonen til det tredje av nivåene, diktjeget. Som tidligere beskrevet finner vi dette tredje jegnivået i vendingen i språket, der det åpnes opp for språket og dermed muligheten til å dikte, som oftest ved prosopopeia. I dette diktet vil jeg påstå at diktjeget er lokalisert i similen, fordi det er similen som åpner opp for fortolkningen av enetilstanden, av lengselen til et annet samhold enn det oppgitte. Det korte, billedlige språket kan gjøre det vanskeligere å identifisere de bredere kulturelle preferansene og rammebetingelsene for både enetilstanden og fellesskapet, enn om det var et mer emosjonelt preget lyrisk bilde. Desto tydeligere blir da diktjegets egne preferanser og rammer for disse to ytterpunktene, som her settes til det kjente og fortrolige. Det er ut fra diktjeget at enetilstanden fortolkes som fremmed og isolerende, og dermed som ensomhet.

4.2.1 ”Kom døde netter”

I ”En tom stol”, balanseres fraværet av det manifeste jeget av et konkretisert ensomhetsmotiv i form av bildet av stolen. Enetilstanden knyttes direkte til objektet, som jeg mener er en konsekvens av den imagistiske impulsen, fordi det er de ytre objektene som skal tilsvare en følelse, altså at det skal fremgå en formel for ensomhetsfølelsen gjennom stolen. Som tidligere nevnt skal jeg også finne eksempler hvor et sterkt jegtrykk forekommer, også i denne andre fasen av forfatterskapet. Med et sterkt jegtrykk kan man se en videreføring av de

³⁰ Ikke minst blir dette synlig gjennom Hofmos bruk av apostrofen og ekfrasen. Apostrofen påkaller en samtalepartner, det er grunnleggende for dens struktur at det finnes en tilhører. Og for Hofmo er det ikke selve påkallelsen som er viktig, men selve samtaletemaet, ”saken selv” (Karlsen 2002: 22). Av ekfrasene er det spesielt de med motiver hentet fra bibelen som understreker en episerende og distanserende effekt, fordi de innehar en avstand i tid og historie samtidig som de gjør seg nærværende ved å gis en stemme – ved å tale til leseren. Det samme mener Karlsen kan sies om kunstnerportrettene som fremstilles hyppig i andre fasen samt apostroferingen av mytiske og litterære skikkelser og personer. Ekfrasen hos Hofmo er også et tema jeg vil komme tilbake til i analysene av de siste diktgruppene, hvor jeg blant annet skal se nærmere på sluttdiktene i den avsluttende samlingen. Gjennom denne henvendelsen til en annen samtalepartner og distansering av tid og sted, lager dikteren Hofmo avstand til seg selv som historisk-biografisk person, og skaper en poetiske personae, et viktig poeng for impersonaliseringsteknikken. Slik sett er Karlsen enig i at det forekommer et skille mellom første og andre fase av Hofmos forfatterskap, hvor et klarere og mer konkretiserende bildeuttrykk dukker opp i andre fase, spesielt samlingene utgitt på 70-tallet.

ekspresjonistiske trekkene, eller et ekspressivt og følelsesbetont uttrykk. Det ekspresjonistiske uttrykket er tilstede allerede i åpningsdiktet i *Gjest på jorden*, som Karlsen trekker frem som et eksempel: ”Her kan vi nikke gjenkjennende både til det ensomme, plagede og klagende diktjeget og til diktjegets religiøse anføktelser fra den første fasen, den mer ekspresjonistiske Hofmo” (2002: 28). Og gjenkjennelig er det, som i disse versene: ”Min bitterhet er brødet/ i haternes rekker/ Min sorg er vinen/ ved de yngeliges bord” (Hofmo 1971: 9). Det er en tydelig forankring i et manifest jeg som leder ordet gjennom diktet, også her på jakt etter fellesskap: ”Og disse: Vitner om en fremmed da/ vitner omkring meg:/ Sover de våker de/ klager de som jeg under en fremmed himmel” (Ibid.: 10). Dette er ett av flere eksempler fra denne samlingen hvor jegtrykket er sterkt og dominerende og hvor det følelsesbetonte skiller seg skarpt fra de andre mer imagistiske diktene.

Jeg har valgt ut et annet dikt fra den senere samlingen *Veisperringer* (1973) for å studere enetilstanden og språkets rolle rundt ensomhetsmotivet, som sammen med overnevnte dikt er et godt eksempel på den vedvarende ekspresjonistiske impulsen i denne senere delen av forfatterskapet. ”Kom døde netter” er nok et dikt som Karlsen viser til for å understreke det ekspresjonistiske i Hofmos diktning som strekker seg forbi de første fem samlingene. Her nevnes ikke bare det ekspresjonistiske, men også videreføringen av de samme temaene og motivene: ”Ensomhetstoposet, vitnemotivet, ropet, sorgen, Kristus-konfigurasjonen, det fornedrede mennesket, is og ild, den bibelske diksjonen, den ikke-dogmatiske gudsoppfatning; så å si alt er det i dette diktet, men atter i en ny støpning” (Karlsen 2002: 28).

KOM DØDE NETTER

Kom døde netter,
is som ikke smelter
for den nattlige sol!
Nå er Sorgen for lengst
gått over i Intet
blitt ører som ikke lenger
hører
blitt den forferdelige Stillheten
den som er inne i hver
som ble korsfestet mangfoldige ganger
men ikke med Kristus, bare
med det fornedrede mennesket
alene.
Det ropte i de mørke hus
med dine søstre
det ropte på sjøens dyp
fra dine brødre
som lå med tang i munnen

og hadde glemt sitt liv
Og din rustning av ensomhet
var forsvarsløs
mot de dype piler fra universets rum
der alle stemmer flyter sammen til én:
Jeg er din Fiende, Jeg er den Ene
som krever ditt Liv for *min* Innsikt
Kall meg ond, Jeg er den Ene.
(Hofmo 1973: 36, 2010: 215)

Diktet er bygget opp som en helhetlig strofe bestående av 26 vers til sammen. Som med utgivelsene fra 50-tallet er den modernistisk utformet med frie vers. Imidlertid finner vi en del allitterasjon, spesielt med konsonanten s (*is* som ikke smelter/ for den nattlige sol), og enda sterkere vokalen ø. Gjenklangen fra ø-en høres gjennom hele diktet i viktige nøkkelord: ører, hører, mørke, søstre, brødre, forsvarsløs. Bruken av bokstaven ø kommenteres av Arnstein Bjørkly i *Vagant* 1/96, hvor han mener selve lyden “formår å skape en atmosfære av melankoli og tristesse, som den franske *-eu*”. Bokstavens estetiske utforming, en delt sirkel, symboliserer avbrudd, fragmentering: “splittelse, manikeisme og dikotomi” (Bjørkly 1996: 34). Furuseth åpner sin avhandling med denne finurlige interessen for og mer musikalske innfallsvinkelen på Hofmos dikt fra Bjørklys side, og forklarer videre bokstavens symbolske verdi:

Man kan legge til at i matematikken er Ø symbolet for 'den tomme mengde'. Mens ødsligheten, mørket og døden er abstraksjoner som er vanskelige å fatte, er ø-en som disse fenomenenes signifikant konkret og overskuelig. Bjørkly har funnet et konsentrat, et destillat, en fetisj om man vil, som gjør det mulig å bære Hofmos dikt med seg. (Furuseth 2003: 11)

Som Furuseth også påpeker kan denne vinklingen i noe grad virke lettfattelig og useriøs, men likevel kan det tilveiebringe en fasthet i Hofmos dikt som ofte domineres av det u håndgripelige og gjennomsiktlige. Slik kan gjerne ensomheten leses i dette diktet. Her er det nemlig ikke et hovedmotiv, men likevel en dominerende scenesetting for subjektet. Den apostrofiske åpningen skaper en umiddelbar distanse, den poetiske personae, som Karlsen beskriver i forbindelse med imagismens kjennetegn i forhold til Hofmos diktning (Karlsen 2002). Igjen kan man påpeke apostrofens forventning om en allerede tilstedeværende tilhører og et etablert forhold mellom denne og taleren. I tillegg til at det dikteriske jeget vender seg bort fra publikum, er det henvendte understreket som dødt. Appellen til de døde netter er av en trassig art, det er som om det dikteriske jeget erklærer sorgen for vinneren når det uttales at “[n]å er Sorgen for lengst/ gått over i Intet/ blitt ører som ikke lenger/ hører” (Hofmo 2010:

215). Det er en sorg og lidelse som jeget ikke gir slipp på, men søker slektskap med andre i, en søken til søstre og brødre, ikke bare bundet sammen i slektskap men også i lyden av den dominerende ø-en.³¹ Som tidligere nevnt har Karlsen skrevet om autonomi i forbindelse med ekspresjonisme, og vist til de ekspresjonistiske lyrikernes forsøk på å skape autonome diktverdener som også gjenkjennes i andre dikt (Karlsen 2002: 13). I ”Kom døde netter” finner vi dette gjenkjennbare mellom flere dikt i gjenbruken av motiv og tema. Flere ekspresjonistiske trekk kan vi se i de lyriske bildene nattlige sol, forferdelig stillhet, rustning av ensomhet. Sistnevnte fører oss tilbake til ensomhetsmotivet. Slik jeg leser diktet er ensomheten her ikke et hovedmotiv, men er i det helhetlige bildet beslektet med tematiseringen av isolasjon. Dette kommer tydelig frem når vi er på vers seks og syv: ”blitt ører som ikke lenger/ hører” (Hofmo 2010: 215). Paradoksalt spilles det på hørselssansen, og med det forsterkes inntrykket av det tause når diktet fortsetter med ”blitt den forferdelige Stillheten/ den som er inne i hver” (Ibid.). Stillheten som har overtatt for den store sorgen kan tolkes inn i den apokalyptiske retorikken, der sorgen – i første omgang kollektivt – virker å ha en lammende effekt i den forstand at kommunikasjonen (hørsel, tale) ikke lenger har en funksjon. Gjennom Kristus- og korsfestelsesmotivet plantes den kollektive lammelsen i det individuelle, ”med det fornedrede mennesket alene.” Søken etter slektskap til andre i de følgende ropene fra søstre og brødre kan videre tolkes til også å være en søken etter en felles diskurs, en felles plattform.

I forflyttelsen fra det kollektive uttrykk til det individuelle, blir også subjektet fremtredende. Diktets manifeste jeg omtrent slynger ut en trassig oppfordring: ”Kom døde netter!” (Ibid). Fra 14. vers blir også det manifeste jeget synligere når det begynner å tale til et du i stedet for den mer gammelmodige henvendelsen til ”døde netter”. Vi ser her en bevegelse mot det mer intime og en mer rettet holdning mot leseren. Dette manifeste jeget kommer enda tydeligere frem i de siste versene, et klart eksempel på det trykksterke jeget: ”Jeg er din Fiende, Jeg er den Ene”. I forbindelse med korsfestelsesmotivet kan jeget her leses som en religiøs gestalt, hvor jeget portretterer Gud. Det er også typisk for mange av Hofmos religiøse dikt at Gud fremstilles polarisert, det religiøse aspektet har i det hele en dobbelthet i seg ved at diktjeget både forbanner og hengir seg til samme gud. Også i en psykoanalytisk lesning kan jeget tolkes som en makt som subjektet må underkaste seg. Ensomhetsmotivet slik det befester seg her knyttes opp til isolasjonen av diktduet, en isolering som fullføres når det

³¹ En slik søken etter slektskap med brødre og søstre er nok en gjenklang fra tidligere samlinger, her et eksempel fra det kjente diktet ”Jeg har våket” (1954): ”Jeg så min søster/ omkring meg, og min fortapte bror./ (Og bakenfor dem alle *Fremmede* -)/ Min Ensomhet hinsides ord/ fant sitt bilde i dem” (Ibid.: 101).

manifeste jeget ”krever ditt Liv for *min* Innsikt” (Ibid.). Men i disse siste linjene, oppstår også det tredje av jegnivåene. Det er altså diktjeget som tar over kontrollen mot slutten, og slik sett tar det også kontrollen over diktet.

Diktjeget blir stående alene igjen. I en identifisering av enetilstanden vil jeg henvise til den utstøtte enetilstanden. I dette ligger det at individets frafall fra samfunnet også setter spor i kroppen og språket, samtidig som det er umulig å unngå det kulturelle fellesskapet man er del i. Konkretisering av enetilstanden skjer gjennom kroppen og i ”din rustning av ensomhet”. Fellesskapet som diktduet søker etter gjennomgår også til en viss grad en kroppsliggjøring som er med på å splitte det samme fellesskapet, søstrene gjennom sin plassering i de mørke hus, og brødrene ”som lå med tang i munnen” som refererer til havet. Språket, eller rettere sagt mangelen på språket, forsterker enetilstanden med stillheten som plasseres individuelt inne i enhver. I Larsens beskrivelse av denne utstøtte enetilstanden, brukes Rousseau som eksempel: ”Han har et klart ønske om ikke at have nogen offentlig endsige repræsentativ rolle, og dog kan han ikke undgå et forhold til et kulturelt fællesskab” (Larsen 2002: 57). Det kulturelle fellesskapet det refereres til her er den utbredte vanen med såkalte spaserturer i et bykulturelt landskap som var på mote blant 1700-tallets borgerskap. Noe form for sivilisert spasertur kan selvfølgelig ikke oppspores i ”Kom døde netter”, og her bryter den hofmoske enetilstanden på noen punkter med den utstøtte. Den utstøtte holdningen kommer frem i diktets trassige holdning i åpningslinjene, som kan tolkes som diktjegets motstand til samfunnet. Likevel forekommer det et fellesskap gjennom bruken av de familieorienterte ordene søster og bror, dog et fellesskap som er brutt. Her spiller de kulturelle betingelsene inn, som kan sies å være radikalt forskjellige fra eksempelet med Rousseaus tekst, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778). Rousseaus tekst bygger på et bestemt miljø og tidsalder, noe som ikke kan tydelig leses inn i Hofmos dikt. I større grad kan vi heller tolke diktsubjektet som utstøtt fra sitt fellesskap og underlagt en annen enhet. Slik påtvinges også en ny rolle. Som allerede påpekt fremtrer diktjeget i avsluttende linjene: ”Jeg er din Fiende, Jeg er den Ene/ som krever ditt Liv for *min* Innsikt/ Kall meg ond, Jeg er den Ene” (Hofmo 2010: 215). Disse siste linjene er et produkt av ”universets rum/ der alle stemmer flyter sammen til èn” (Ibid.). Enetilstanden er altså et resultat av et brudd med et fellesskap, et sjokkartet brudd om man skal ta hensyn til den apokalyptiske retorikken. Men ut fra denne enetilstanden kommer det likevel frem en stemme, diktjegets stemme. Slik sett er enetilstanden den plattformen som dikteren trenger for å dikte, for å skape en ny enhet. Det er også forutsetningen for å identifisere de siste versene med det tredje jegnivået, fordi det er her

det nye jeget viser å ha overtatt en form for kontroll og makt, av selve diktet og av søstrene og brødrene. Dermed ender det også som diktets hovedkjerne.

4.3 Utvidelsen av den imagistiske impuls

De overstående diktene har alle blitt hentet fra samlingene mellom 1971 og 1974. Som flere kritikere har påpekt er det avdempede og svake jegtrykket tydeligere i de senere 70-tallssamlingene enn de første. Naturbildene er fortsatt aldri langt unna, spesielt i sammenheng med det evige universet og nattehimmelen, som her i ”Kjenner du”: ”Kjenner du din fødsel/ strømme gjennom stjernene/ gjennom horisonter og himmeldyp/ gjennom trær og vinden/ over slettene/ de høstgule akre bærer/ ditt korn” (Fra *Stjernene og barndommen* 1986, Hofmo 2010: 365). Evigheten, universet og natten kan gjerne kalles for kjerneord i dette forfatterskapet. Det gjenspeiles også i noen av samlingenes titler, som nettopp *Stjernene og barndommen*, *Hva fanger natten* (-76) og *Navnløst er alt i natten* (-91). Hoveddiktet for denne følgende gruppen (1976-1984) er ”Oktober”, og på mange måter sammenfatter dette diktet mye av den gjentakende motivbruken hos Hofmo. Her møter vi på både årstid-, døgn- og naturmotivet:

OKTOBER

Kommer. Smaker alt
av jern
det frosne gresset
og åkrene, ribbet
for alt. Nå er tiden
da selv katten
smyger seg forbi
med kulde i pelsen
som om Natten la seg
på den. Og siden blir
den en fødende
som forløser det
ene bilde:
Universets ufattelige
ensomhet.
(Hofmo 1976: 25, 2010: 259)

Allerede i tittelen pekes det til høsten og mørket. Høsten konnoterer det fruktbare gjennom benevnelsen av åkrene, men dette innebærer også en viss tvetydighet da åkrene er ”ribbet for alt”, noe vi får et forvarsel om i frasen ”[s]maker alt av jern” (Ibid.). Smaken av jern blir da en metonymi for maskinen som er blitt brukt under innhøstingen, som igjen innebærer spor av

menneskelig innblanding. Altså har det vært aktivitet og dynamikk tilstede, men området er nå lagt øde. For resten av diktet er alt menneskelig fraværende, men ikke uten hint av liv. Kattemotivet står i kontrast til de frosne engene og gir diktet bevegelse og fremgang midt i det stivnede, representert av det frosne gresset, og det forlatte. Katten blir igjen bæreren av det natthge: ”med kulde i pelsen/ som om Natten la seg/ på den” (Ibid.) Dermed er vi over på en andre assosiasjon til høsten, som er døden. Dette som sagt varsles det om allerede i diktets første vers hvor åkrene er lagt øde. I fortsettelsen møter vi likevel på nok en tvetydighet når assosiasjonen ender i dikotomien fødsel/død idet katten blir ”en fødende som forløser” (Ibid.). Det forløsende stagges ved diktets avsluttende bilde: ”Universets ufattelige ensomhet.” Det er ikke nytt liv som oppstår, men heller skapes det et stillbilde av ensomhet, et tomrom.

Det som forløses er med andre ord enetilstanden i diktet. I forhold til Larsen beskrivelse av de litterære enetilstandene, er det vanskelig å plassere den enetilstanden vi møter i dette diktet i en bestemt form, men jeg skal likevel gjøre et forsøk på dette. I *den tilfeldige* enetilstanden stilles det ikke direkte spørsmål ved fellesskapet som sådan. I dette diktet befinner vi oss i tillegg *utenfor* det menneskelige fellesskapet (i og med fravær av menneskelig liv), og plasseres i den tilfeldig oppståtte situasjonen når et dyr krysser en åker. På grunn av dette konkretiseres enetilstanden i kattemotivet.³² Sammenlignet med diktene hittil analysert i denne oppgaven, skiller ”Oktober” seg derfor ut. Her ser vi en tydelig sammenheng mellom et bestemt sted og ensomheten, med enetilstanden forankret i et naturbilde. På denne måten er derfor vår tolkning av ensomheten nært knyttet opp til vår språklige oppfatning av den. Jeg har i teori- og metodekapittelet skrevet om definisjonen av ordet ”ensomhet”. Det som kommer frem når man leser i for så vidt en hvilken som helst ordbok, er at definisjonen av ensomheten i stor grad knyttes til en stedsplassering av subjektet. Vår lesning av diktet er derfor i stor grad påvirket av vår språklige kultur.

Det billedlige uttrykket som vi finner i ”Oktober”, kan man gjenkjenne også i andre dikt fra de senere samlingene. I ”Nå kaller” (*Det er sent*) møter vi nok en gang på kattemotivet:

Nå kaller det på deg
ditt liv, som ble delt ut
en natt som denne
Den var større enn Gud,

³² Her er det en viss grad av likhet mellom henholdsvis ”Oktober” og ”En tom stol”. I begge diktene festes enetilstanden til et konkret objekt/motiv. Men fremfor en psykologisering av enetilstanden som vi ser via similen i ”En tom stol”, skjer det nærmest en iscenesettelse av ensomheten i ”Oktober”.

din ensomhet
og derfor finnes den
ikke
Men mørket er blitt
større av den
Og jeg gjenkjenner
berget og havet
og de regnvåte gjerder
og en katt på plenen
som et møte
mitt liv ble avlet av
(Hofmo 1978, 2010: 276)

Flere motiver gjenbrukes, vi finner i tillegg til katten også nattoposet og stillbildene av naturen. I motsetning til "Oktober" er tonen i dette diktet langt mer intim, med det manifeste jegets henvendelse til duet og dets fremhevelse av seg selv i diktets andre halvdel. I motsetning til "Oktober", hvor ensomheten hentes ut fra et konkret bilde, presenteres ensomheten her som uhåndgripelig størrelse, "større enn Gud." Omfanget og størrelsen av ensomheten er sågar av en selvutslettende art til den grad at "den finnes ikke." Selvutslettelsen er likevel bare tilsynelatende, for ensomheten har ringvirkninger: "Men mørket er blitt/ større av den" (ibid.). Idet fokuset skifter fra henvendelsen til duet til en fremhevelse av det manifeste jeget, synliggjøres også et bilde ut fra det mørke tomrommet: "berget og havet/ og de regnvåte gjerder/ og en katt på plenen" (Ibid.). Dette bildet viser både det ville og ukontrollerte representert av berget og havet, og det stiliserte og menneskeskapte representert ved gjerdet og plenen. Her oppstår det en ambivalens, fordi det kontrollerte og iscenesatte utfordres av det utemmede. Igjen er det kattens tilstedeværelse som gir bildet den overraskende detaljen, en skarp kontrast til den uhåndgripelige ensomheten i begynnelsen av diktet. Ensomheten knyttes altså etter hvert til katemotivet, en størrelse som er lett gjenkjennelig. Det er også gjennom dette dyremotivet at vi kan identifisere den litterære enetilstanden, og katten ender som det billedlige uttrykket for ensomheten.

Ut fra de diktene jeg har studert i denne andre fasen av Hofmos forfatterskap, mener jeg at en ny tendens i forbindelse med ensomhetsmotivet trer frem. Vi ser det med katten i både "Oktober", "Nå kaller", og i "En tom stol": enetilstanden er noe som eksisterer utenfor og uavhengig av det dikteriske jeget, og knyttes i stedet til et ytre objekt fremfor å være basert på en fortolkning av ensomheten gjennom enetilstandens tilknytning til diktsubjektet, slik vi har kunnet lest det i dikt som "Ensomhet I" og "Fra en annen virkelighet". Språklig sett kan man se dette som en resultat av overgangen fra det ekspresjonistiske uttrykket til det mer avdempede imagistiske. Men selv med de nevnte begrepene, har flere kritikere vegret seg for

å kategorisere Hofmos poetiske språk.³³ Ivar Havnevik fremhever sensymbolismen som nærstående til det hofmoske formspråket. Andre modernistiske trekk kommenterer han videre:

Modernistisk stil er her selvsagt også i de diktene der talespråkets rytme avgjør hele diktets rytme, uten vers. Bruken av metaforer og symboler som krever høy grad av fortolkning for å bli oppfattet, er også et modernistisk trekk. Men den stilen som stammer fra engelsk førkrigstid og svensk 1940-tall, Paal Brekkes og Astrid Hjertenæs Andersens modernisme, er ikke den vi finner hos Gunvor Hofmo; hun står også fjernt fra den amerikanske tradisjonen som skulle gjøre seg gjeldende hos Rolf Jacobsen og Hans Børli. På mange måter skaper hun sin egen (Havnevik 2002: 373).

På grunn av mangel på en dekkende nok terminologi for Hofmos modernisme, må man hente inn flere begreper i lesningen av diktene. På den måten er det mulig å trekke paralleller mellom det svake og det sterke jegtrykket, det vil si imagisme og ekspresjonisme, og det nye billeduttrykket av enetilstanden. Det sterke jegtrykket i forfatterskapets første fase forbindes med et ekspressivt uttrykk og det følelsesbetonte, og i diktene hvor dette har vært vektlagt har også enetilstanden vært nært knyttet til det dikteriske jeget. Det ser derimot ut til å ha en motsatt effekt i andre fasen, hvor den avdempede holdningen dominerer med det svake jegtrykket. Som allerede nevnt, knyttes da enetilstanden i større grad til et ytre objekt. I sistnevnte blir derfor selve fortolkningsprosessen mindre tilgjengelig, fordi vi ikke kan spille på subjektets intensjon eller opplevelse direkte knyttet til ensomheten.

4.3.1 "Ingen engler"

Jeg mener at det lyriske bildet virker å følge jegtrykket, dog med noen variasjoner slik vi finner ekspressive uttrykk også i forfatterskapets andre fase i tillegg til det imagistiske. I "Ingen Engler" fra *Nå har hendene rørt meg* (1981) er det blant annet et tydelig manifest jeg, om enn ikke fullt så sterkt som i samlingene fra 50-tallet:

INGEN ENGLER

Ingen engler, intet menneske
Bare nattvåte klipper
nærmet seg meg
nattvåte klipper
som vokste
angstfylt stille
tåreløst stumt...

³³ Se for øvrig avsnittet om resepsjonshistorien hvor akkurat dette kommenteres.

Det var som om
Verden fødtes
på nytt og på nytt
i Ensomhetens bilde
av de nattvåte klipper
som mørket sprang over
lik en flokk
kullsorte hester
med manen svøpende
inn
kløftenes åpne revner...
(Hofmo 1981: 28, 2010: 313)

I dette diktet er det lyriske bildet i større grad følelsesbetont enn for eksempel i ”En tom stol”. En subjektiv orientering kommer frem i åpningslinjen, hvor både engler og menneskers tilstedeværelse utelukkes. I andre strofe forsvinner sågar det manifeste jeget, mens ”Ensomhetens bilde” i stedet trer frem. Som tidligere er det fokusert på et nattlig landskap, noe vi gjenkjenner fra både ”Oktober” og ”Nå kaller”. Det forekommer også flere ekspressive fraser som ”angstfylt stille”, ”tåreløst stumt” og ”kløftenes åpne revner”, alle knyttet til dette natthlige klippemotivet. Angsten og stumheten er gjennomgående temaer som vi kjenner igjen. I første strofe projiseres, virker det som, subjektets indre natur til en ytre verden, og ut i ”Ensomhetens bilde.” Enetilstanden i ”Ingen engler” blir altså i første strofe sendt ut av det manifeste jeget, men i løpet av andre strofe dempes jegtrykket til fordel for et klarere billeduttrykk. Det til og med skrives rett ut: ”Ensomhetens bilde”. Heri ligger utviklingen av ensomhetsmotivet: opplevelsen av ensomheten gjennom en iscenesetting av den. Den anaforske gjentakelsen av ”nattvåte klipper” hele tre ganger understreker denne forskyvingen av enetilstanden fra jeget til nattlandskapet.

I dette diktet kan vi se hvordan forskyvningen av ensomhetsmotivet kan sies å følge det sterke eller det svake jegtrykket. Med gjentakende bruk av de samme motiver (natt, øde landskap, dyr) er det likevel åpent for en dialog på tvers av diktene og på tvers av hvilken litterær retning man mener språket henfaller til. Å lese enetilstanden ut fra kun noen få premisser, som for eksempel imagisme eller ekspresjonisme, er derfor ikke utfyllende nok for en virkelig fruktbar tolkning av diktet fordi vi da kan forbigå den tematiske dialogen mellom diktene. Dette ligger også i selve ensomhetsmotivet, at vår tolkning av den baserer seg ikke kun på språket, men også på de ytre, kulturelle impulsene som ligger utenfor teksten. For Hofmos dikt kan man altså ikke si at forskyvingen av ensomheten fra diktsubjektet til et iscenesatt bilde kun har sitt opphav i fornyelsen av språket, man kan også se denne

utviklingen på bakgrunn av nye kulturelle impulser fra samfunnet som teksten tar del i.³⁴ Med dette menes det at når den sosiale sammensettingen endres over tid, endres også våre premisser for hvordan vi tolker teksten. Derfor vil jeg si at i de senere samlingene i Hofmos forfatterskap er det en økende tendens til å iscenesette enetilstanden, med en bevegelse vekk fra et subjektivt ståsted til en tilknytning av enetilstanden til et ytre objekt. Ser man tilbake på ensomhetens filosofiske historie, er en slik iscenesettelse ikke ny, i den forstand at vi kan oppspore litterære karakterer som bevisst isolerer seg fra fellesskapet. Eksempler allerede brukt i metodekapittelet er blant annet Michel de Montaignes essay ”Om at leve alene”, og Henrik Pontoppidans *Lykke-Per*. Montaigne etterstreber å tilpasse seg de rådende sosiale kodene, mens Pontoppidan fremhever en heroisert individualisme i sin roman. Dette er forskjellige holdninger vi ikke finner i Hofmos dikt. Heller ikke i den tilfeldige enetilstanden, som er den jeg så langt har referert til oftest, er forholdet mellom individ og samfunn lik den hofmoske tilnærmingen. I den tilfeldige enetilstanden slik den beskrives av Larsen ligger det ”en invitation til at delta i en refleksjon over betingelser og grænser for fællesskab ved at ville prøve at delta i det” (Larsen 2002: 75). Denne enetilstanden kan riktignok virke mer gyldig for den tidlige fasen, men altså ikke i denne senere og andre fasen av forfatterskapet. Dermed beveger vi oss inn i en ny oppfattelse av enetilstanden. Den er på den ene side selvvalgt ut fra en mistro til samfunnsstrukturen, mens det på den andre side søkes til et fellesskap andre steder.

³⁴ Med kulturelle impulser i samfunnet mener jeg kanskje først og fremst oppveksten av nye generasjoner, som også innebærer nye holdninger til litteratur, språk og innhold.

5 “En stor ensomhet”

5.1 Andre halvdel av 80-tallet

I løpet av denne oppgaven har mange av Hofmos typiske og gjennomgående trekk blitt tatt opp, og dette kapittelet vil ikke være noe unntak. Prosopopeia kan regnes for å være en slik en rød tråd hos Hofmo, enten om man velger å se forfatterskapet i en henholdsvis ekspresjonistisk og imagistisk fase, eller å fokusere på de lange linjene. Ved å velge ut ett bestemt motiv har jeg forsøkt meg på det sistnevnte, men ikke uten også å se etter endringer og utvikling over tid. Til nå har jeg funnet frem til dikt hvor henholdsvis det ekspresjonistiske og det imagistiske formspråket har dominert det lyriske bildet, i tillegg til en ambivalens mellom det personlige jeguttrykket og den billedlige fremstillingen av motivet. Denne ambivalensen utspiller seg mellom det private og det felles, et skille som også er aktuelt for enetilstandens utforming i en litterær kontekst. Dette fordi den personlige erfaringen av ensomheten alltid vil innebære en generell betydning. Hvordan vi da leser og fortolker ensomheten er derfor bestemt ut av et felles grunnlag for hvilke kriterier et individ har for deltakelsen i fellesskapet, som demonstrert i Larsens fire enetilstander (jf. kapittel 2). Som et eksempel på det ambivalente har jeg sett på ”Ingen engler” i forrige diktgruppe, hvor jegtrykket gradvis forsvinner til fordel for en mer klassisk allegorisk fremstilling av natten. Flere dikt er også i dialog med hverandre, med tanke på motivvalg, tematikk og ofte konkrete detaljer som blir gjenbrukt.³⁵ Slik spiller diktene på hverandre innholdsmessig. I forbindelse med ensomhetsmotivet er det nettopp ambivalensen mellom individ og kollektiv som skaper en rød tråd på tvers av dikt og samlinger, fordi det alltid vil forekomme en ubalanse i forholdet mellom disse to, hvor den ene kjemper om suverenitet over den andre. Forskjellen mellom diktene ligger i hvordan denne skjevheten fremstilles over tid. I den tidlige fasen av

³⁵ I for eksempel ”Hva er igjen fra min barndom?” (1971) står det: ”Og den røde skammelen som en kokt kreps / på værelsets middagsservice” (Hofmo 2010: 151). Rødfargen er en gjenklang fra dikt som ”Barndom” (1946): ”Rød var din barndoms dal!” (Ibid: 27). Den rød skammelen viderebringes som motiv til det senere diktet ”Drøm” fra 1974: ”En rød skammel bærer / hun med seg / der jeg får sitte” (Ibid.: 236). I Volds kommentar sees denne videreføringen av detaljer og motiver i lys av det imagistiske og det ekspresjonistiske, hvor de senere dikt i større grad enn i den første fasen innbyr til dialog: ”Kanskje det er forskjellen på en imagistisk og en ekspresjonistisk holdning dette, at de to nye diktene angir en rød skammel (...) der det tidligere diktet slynget sin bitterhet ut på verden uspesifisert (...) Det er ikke i troverdighet de to typer dikt adskiller seg, det er i viljen til å tegne bildet detaljert, i ønsket om å dempe den snakkendes heseblesende nærvær. (...) Man ser snart, at det ekspresjonistiske dikt ikke innbyr til spørsmål og svar. Det imagistiske derimot, med sine konkrete iakttakelser (...) er skrevet for å kunne tåle også nesevise lesere. Eller snarere: det imagistiske dikt gir bildet over til leseren, som så kan tilegne seg det på egen hånd – det er diktets tillit til leseren. Og at ingenting nødvendigvis haster” (Vold 2000: 57).

forfatterskapet finner vi en tiltrekning til enetilstanden, men også en draging mot fellesskapet som resulterer i glidende overganger mellom disse to. I diktene jeg har sett nærmere på så langt i den andre fasen, virker skillet mellom disse to punktene å være tydeligere, mer oppgrenset. Også tiltrekningen spesielt mot fellesskapet virker å ha avtatt noe. Sluttvis i forrige kapittel skriver jeg at jeg mener en ny enetilstand gjør seg gjeldende. I den videre analysen blir det derfor interessant å se om den nye enetilstanden kan også gjelde her.

5.1.1 “Slettene”

Den femte diktgruppen jeg har satt sammen, består av *Stjernene og barndommen* (1986), *Nabot* (1987) og *Ord til bilder* (1989). Dette avsluttende analysekapittelet inkluderer også sjette og siste diktgruppe, med samlingene *Fuglen* (1990), *Navnløst er alt i natten* (1991), *Tiden* (1992) og *Epilog* (1994). Hoveddiktet for denne femte diktgruppen er ”Slettene” fra *Stjernene og barndommen*. Jeg har valgt ut dette diktet fordi jeg mener at det peker mot en videre distansering fra et fellesskap. Hvor vi i de første samlingene finner et subjekt i en mellomposisjon i tilhørighet til de forskjellige samfunnsgruppene, vises det i senere samlinger til et større gap mellom disse:

SLETTENE

Slettene er alltid ensomme
Mens trærne snakker med skyene
tier gresset og lar biller og mark
krype gjennom en stor ensomhet
Et pinnsvin bærer kveldens
grenseløshet alene.
(Hofmo 1986: 9, 2010:352)

Naturmotivet kan på overflaten gi et inntrykk av en organisk enhet i diktet, bundet sammen av slettene med jorden som det fysisk bindende elementet mellom gresset, trærne og insektene. I motsetning til andre dikt brukt i denne oppgaven, er det her ikke noe innslag av menneskelig aktivitet, verken i form av gjenstander eller et manifest jeg, med unntak av den antropomorfiserte talen til trærne. Tilstedeværelsen av stemme markeres gjennom både bruk av den og stillhet: ”Mens trærne snakker med skyene tier gresset” (Ibid.). Å tie kan fremstå som at gresset selv velger å ikke delta i samtalen. Stemmebegrepet har jeg også kommentert i analysen av ”Ensomhet I”, hvor stemmens nærvær er i motsetningsforhold til stillheten. I den tidlige fasen av forfatterskapet er ofte polariteten stumhet – skrik trukket opp til ensomhetsmotivet. Ensomheten og stillheten skal overvinnes av stemmebruken, slik Furuseth

leser det i sistnevnte dikt: ”Dikteren ’besynger’ for å overvinne den dødlige stillheten. Stillheten ’forstørrer’ røsten (...)” (Furuseth 2003: 15). I disse senere samlingene er fortsatt ensomheten og stillheten fremtredende motiv, som allerede påvist. I ”Slettene” er det lite som kan minne om besyngelsen fra ”Ensomhet I”, her finnes verken skrik eller hyl. Forutsatt at man ser det å tie som en frivillig handling, er derfor stillheten mer en aksept av ensomheten fremfor noe som må overvinnes. En slik aksept kan leses i lys av det dempede språket og holdningen som utvikles i andre fasen, som generelt har blitt tolket som en resignasjon fra forfatterens side. Aksepten og resignasjonen kan videre danne et grunnlag for det økende skillet mellom ytterpunktene fellesskap – enetilstand. Med stemmebegrepet latent tilstede må vi også se nærmere på subjektproblematikken. Aadland beskriver jeget i diktet som tredelt: ”Øverst og ytterst har vi det manifeste jeg’et (...) I midten av diktets mening har vi det lyriske jeg (...) Men nederst og innerst har vi diktjag’et” (Aadland 1998: 121). Diktjeget tilsvarer *dikteren*, som ikke vil si det samme som forfatteren som den faktiske historiske personen. Og dikteren er den som klarer å ta imot språket og dermed dikte:

Når vi dikter, overlater vi ordet til språket. Språket er den egentlige ord-fører i diktet, som i all annen språkbruk, men mest i diktet, for i annen språkbruk har mennesket et herredømmeforhold til språket: Vi *bruker* språket med visse formål for øye [hans utheving]. Men ikke når vi dikter; da er det språket som bruker oss. Det er språket som sier ’jeg’, og som dermed gir oss en rolle i språket (Ibid.: 120-121).

Diktjeget er altså diktets innerste kjerne, hvor jeget styres av språket og ikke omvendt. Denne kjernen mener jeg kan plasseres i vers fire, i den store ensomheten. Naturmotivet er derfor det som gir diktet sitt form, og setter slik rammene for det referensielle innholdet. Når vi da kommer til fjerde vers, brytes disse rammene og vi nærmer oss det allegoriske. Innad i subjektet, eller slettene, finner vi altså diktets innerste kjerne. Som motiv er også slettene bindeleddet mellom de andre motivene i diktet, fra treet i begynnelsen til pinnsvinet mot slutten. Det gjør at vers fire står igjen som diktets samlingspunkt, fordi ”alt” utspringer fra denne ensomheten.

Ved stadfestelsen av diktjeget i ensomheten, er det da naturlig å gå videre til enetilstanden i diktet. Slik den fremstilles her, bærer den likhetstrekk med den tilfeldige enetilstanden. Vi finner en enhet – naturbildet – og vi finner aktivitet – trær som snakker, biller og mark som kryper. Som en motvekt til dette dynamiske, er stillheten. Som jeg har skrevet ovenfor kan den leses som en aksept av selve enetilstanden, men motsatt kan den også leses som en resignasjon mot denne. I dette stille og tause markeres det en grense for deltakelse som bunner ut i ”en stor ensomhet”. Biller og mark har dermed den fysiske

kontakten med jorden, men går ikke i dialog med den. I likhet med ”Oktober” ser vi her en forankring i et bestemt sted og bilde hvor ensomheten utfoldes. Dermed ender man opp med to motpoler. Den første er stedet, det aktive og det konkrete som skjer. Den andre kan vi se i ensomheten som en umålbart størrelse: ”en stor ensomhet”, ”kveldens grenseløshet”. Det konkrete og billedlige balanserer på sin side ut dette umålbare. Derfor blir billeduttrykket en nødvendighet for i det hele tatt å kunne fortolke ensomheten i diktet. Dette synliggjøres spesielt i de to avsluttende versene: ”Et pinnsvin bærer kveldens/ grenseløshet alene” (Hofmo 2010: 352). Igjen ser vi balansen mellom det trivielle og det uhåndterlige ved ensomhetens størrelse. Pinnsvinet blir i motsetning til ensomheten mulig for leseren å forestille seg.

5.1.2 ”Sneen vil forsvare”

Fra ”Slettene” kan vi finne en lignende atmosfære og naturbilde i et annet dikt fra samme samling, ”Sneen vil forsvare”. I begge diktene er fraværet av mennesket påfallende. I ”Slettene” er det kun spor etter mark og biller og pinnsvin. I ”Sneen vil forsvare” går subjektet så langt som å frastøte seg spor fra mennesket: ”Vil ikke ha menneskespor/ på seg”, heller ikke ”lysende ruter” (Ibid.: 358). Også det kunstige lyset, som er nok et tegn på menneskets tilstedeværelse, avvises i en likeså direkte tone. Akkurat som med ”Slettene” er det en nær forbindelse mellom enetilstanden og stillheten. Begge dikt inneholder elementer av både luft og jord, av denne polariteten mellom den nedre og det øvre, og en indre dialog mellom disse. Det kan virke malplassert å beskrive dette som en dialog, når fellestrekket er stillheten. Stillheten er likevel noe som går igjen i sneen, dyrene og himmellegemer i ”Sneen vil forsvare”. Det er et organisk sammenbundet univers som vi møter på her, fraskilt fra det industrielle og tilgjorte.

SNEEN VIL FORSVARE

Sneen vil forsvare sin ensomhet
vil ikke ha lysende ruter
ved siden av seg
bare den skal lyse
Vil ikke ha menneskespor
på seg
bare hunder og katter og rev
og kråker skal sette spor
for de har den samme stillheten
inne i seg som den
og som måne og stjerner.
(Hofmo 1986: 22, 2010: 358)

Som i ”Slettene” finner vi her rammen av et naturbilde, med sneen som subjektet. Sneen i seg selv konnoterer kulden og vinteren, og i forlengelse av dét, avvisningen.³⁶ Til kontrast finner vi de spesifikke dyremotivene av hunder, katter, rev og kråker. Ensomheten knyttes ikke her opp til det å være alene, fordi her refereres det til disse dyremotivene og et fellesstrekk som deles (”den samme stillheten inne i seg” (Ibid.)). I stedet virker ensomheten å knytte seg til det å velge tilhørighet eller ikke-tilhørighet i forhold til sted og tid. Vold leser inn i dette diktet en avvisning av samhörighet, som noe som alltid har funnes hos Hofmo. Han påpeker også hvordan motpoler kan prege den samme samlingen:

Tiltrekning og frastøting er de tydelige og motstridende rørelser i hennes sinn. I årets samling – der altså snøen forsvarer sin ensomhet og ikke vil ha vinduslys og menneskespor på seg – står som åpning et dikt der himmelens stjerner nettopp *søker* slektenskap med menneskenes lys: gatelykter, fyrtårn og neon [hans utheving](Vold 2000: 18).

Diktet han refererer til, er ”Hvorfor lyser det”, som åpner slik: ”Hvorfor lyser det i natten –/ forat stjernene skal/ gjenkjenne sine søsken?” (Hofmo 2010: 351). Altså er ikke det økende skillet mellom fellesskap – enetilstand entydig, men som med så mye av Hofmos diktning i en stadig veksling mellom tiltrekning og frastøting.

I en videre tolkning av enetilstanden i ”Sneen vil forsvare” kan fraværet av mennesket sees som et ønske å bryte med et kulturelt fellesskap. På mange måter kan vi gjenkjenne den selvvalgte enetilstanden, hvor individet bryter ut av egen vilje (Larsen 2002: 61). Derimot er det få refleksjoner over individualiteten i seg selv. Men som tidligere nevnt er ikke ensomheten tuftet på den konkrete situasjonen å være alene, i og med bruken av dyremotivene. Dermed er ensomhetens betydning tvetydig. Enetilstanden virker å fremtre i kraft av menneskets fravær, i menneskets mangel på avtrykk i sneen. Enetilstanden er dermed forankret i naturen. Naturbildet er likevel ikke uten tilknytning til mennesket, da dyrene som nevnes, hunder og katter og rev og kråke, er alle dyr som lever tett på den menneskelige sivilisasjon. Er det da sivilisasjonen som avvises, eller er det de kulturelle preferansene det tas avstand til? De tre siste versene trekker blikket utover og opp mot månen og stjernene, som igjen reflekterer de lysende ruter fra begynnelsen av diktet. Et slektenskap mellom stjernehimmelen og det kunstige lyset er allerede påvist i denne samlingens (*Stjernene og barndommen*) åpningsdikt. Men slektskapet kan ikke uten videre overføres til ”Sneen vil

³⁶ Dette diktet kan godt leses parallelt med ”Vinterkveld” fra Hofmos første samling, *Jeg vil hjem til menneskene* (1946). Her artikuleres avvisningen slik: ”Du venter, venter, skjont du vet det sikkert,/ ja intet vet du sikrere enn det:/ du skal stå utenfor hans dør og fryse/ og at han åpner den, vil aldri skje” (Hofmo 2010: 19).

forsvare”, da det er stillheten som danner grunnlaget for et nytt fellesskap. I ”Kom døde netter” er det også stillheten, ”den som er inne i hver” (Hofmo 2010: 215) som binder sammen flere motiv til en enhet. I dette senere diktet er imidlertid stillheten forskyvet ut til naturbildet. Stillheten og sneen danner da sammen grunnlaget for enetilstanden og ensomheten, og knyttes stedsmessig opp til naturbildet utenfor det som man kan kalle den menneskelige sivilisasjonen.

I flere av diktene lar det seg påvise en ambivalens i enetilstanden. Denne ambivalensen rommer både motstand mot ensomheten, og en tiltrekning. Tiltrekningen mot den kan komme fra to steder: fra en såkalt utmelding av fellesskapet eller samfunnet, eller fra en mer språkligorientert ståsted, fra *diktjeget*. Med det mener jeg at enetilstanden er en nødvendig forutsetning for diktjeget å kunne ’språke’, altså der dikteren er åpen for vendingen i språket som gjør det mulig å dikte. Aadland beskriver diktjegets rolle slik:

Diktjeg’et er mennesket plassert i vendingen mellom språket og menneskets virkelighet. Eller sagt omvendt og like korrekt: Diktjeg’et er tropen som menneske, ikke som faktisk eksistens eller sjeelig menneskelighet, men som menneskelig betydning (Aadland 1996: 121).

Ut fra dette kan vi se ensomheten som den menneskelige trope. Uten enetilstanden har altså ikke diktjeget den rette plattformen til å formidle ensomheten videre til publikum.

For de senere samlingene på 80-tallet og fremover mener jeg at vi i større og større grad kan observere et fravær av et menneskelig subjekt. Hvordan kan vi lese dette fraværet? Kanskje som en avvisning av fellesskapet, eller de kulturelle preferansene som fellesskapet presenterer? Det er nærmest et mistillitsforhold mellom det stiliserte og siviliserte og den naturlige og ville, ofte representert med havet og natten. ”Dikteren”, fra samlingen med den passende tittelen *Fra ord til bilder* (1989), kan illustrere dette som et siste eksempel fra den femte diktgruppen: ”Dikteren sier at rosene taler/ at det er de døde som ånder/ gjennom kronbladene// Men nei, rosene er alt av stumhet/ alt som ikke er rørt/ av menneskehånd” (Hofmo 1989, 2010: 419). Dikterens tolkning av rosene avvises, og med det samme avvises også det kulturelle språket. Her ligger det et paradoks. Diktets manifeste jeg insisterer på naturens skjønnhet alene, men bruker samtidig nettopp det kulturelle språket i sin beskrivelse. Diktet spiller dermed på en umulighet, å gjengi en erfaring uten å benytte seg av konvensjonelle virkemidler. Like fullt er det manifeste jeget en like stor del av diktet som ”dikteren” som avvises. I mange av Hofmos dikt spiller sansene en stor rolle, både hørsel, følelse og syn. Likeså er det for dette diktet, hvor det sanselige tar over for språket. Ironisk nok må det likevel språk til for å kunne formidle det sanselige. I dette ligger det uunngåelige i

de kulturelle rammene som styrer oss, spesielt det språklige. Larsen utdyper ensomhetens paradoks innledningsvis i *Mutters alene*:

(...) når der går sprog i ensomheden, flyttes den fra den særegne erfaring over i et kollektivt udtryksmedium. Den holder op med at eksistere på sine egne betingelser og bliver del af en fælles forståelse. Når ensomheden skal udtrykkes, laves den om til noget andet – til en spændstig tekst for andre end den ensomme eller til gråmeleret gennemsnitlighed for alle (...) Forholdet mellem ensomheden og dens udtryk er paradoksalt (Larsen 2002: 13).

I den litterære utformingen maner altså ensomhetsuttrykket til en refleksjon fordi ”(...) teksten bygger en modsætning op mellem personens særlige oplevelse og modtagernes fælles reaktion” (Ibid.: 12-13). Hva det reflekteres over er grensene mellom individ og fellesskap og de kulturelle betingelsene for fellesskapet, heri språket.

5.2 ”Meditasjoner over ensomheten”

Refleksjoner over ensomheten blir også temaet for den siste diktgruppen jeg skal presentere i denne oppgaven. Som allerede nevnt tar denne gruppen for seg samlingene som ble utgitt på 90-tallet. En likedan holdning til den vi finner i ”Dikteren” ser vi også i et dikt fra den påfølgende samlingen *Fuglen* (1990). Vi ser en sidestilling av det kulturelle språket og sanselige inntrykk fra naturen i dette utdraget fra ”Har vinden”: ”Har vinden høstet priser noen gang?/ Skjønt den dikter bedre/ enn noen poet/ om den nakne ensomhet i oktober/ og november måned” (Hofmo 2010: 441). Det sanselige ved naturen fremheves i løpet av diktet: ”Den bladløse bjerken ryster”, ”blomstrende vanvidd” (Ibid.). Naturen og sansene spiller på det dynamiske og bevegelige, og dermed uhåndgripelige, mens diktekunsten i seg selv er det stivnede: ”men stilner siden i diktets/ skjønnhet” (Ibid.). Det er derfor to forskjellige språk det er snakk om. På den ene side har man den kulturelt tillærte, den prisbelønnede. På den andre side har man en annet og mer dynamisk, naturlig språk i andre strofe: ”jorden/ som presser leppene mot sin mor/ og kjenner melken strømme/ gjennom seg/ og lærer bokstavene Alfa og Omega!” (Ibid.). Ensomhetsmotivet er her knyttet opp til det sanselige i høstmåned, og da også til det som står utenfor det kulturelle språket. Samtidig indikeres det at ensomheten ikke kan formidles slik den er i virkeligheten, fordi diktet får det til å stilne. Her kan man tolke det som at språket er utilstrekkelig i sin erfaring av ensomheten. Den individuelle erfaringen fastlåses derfor idet den omdannes til en allmenn opplevelse. Det kan tyde på at vi har å gjøre med et diktjag som krever autonomi, uavhengig av relasjonen dikter-tilhører (publikum).

Jeg skal hente frem nok et dikt hvor det sanselige spiller en stor rolle, igjen med fokus

på denne oppstillingen av det kulturelle landskapet mot et villere naturbilde. Men i dette tilfellet er det et mer introvert bilde av ensomheten, og jeg mener dette diktet er viktig fordi det i større grad enn forrige nevnte dikt knytter ensomhetsmotivet opp til kulturelle grenser for språk og fortolkning. Diktet heter ”Regnet er”, og er hentet fra samlingen *Tiden* (1992):

REGNET ER

Regnet er ensomheten alene
i din sjels asfaltgater
Husenes vinduer er slukket
og alt forvandles
i det store mørket
til hav og susende skoger

Det innerste i mørket
rører ved altets øyne
så alt blir seende:
stier og hus og trær
(Hofmo 1992: 14, 2010: 474)

Dette diktet kan virke som et ekko tilbake til ”Nå kaller” og ”Slettene”. Diktets tittel og åpning har som hensikt å henvise til et velkjent fenomen og erfaringsramme: regnvær. I tillegg kan det gi videre assosiasjoner til mørke, kulde og høst, alle typiske motiv i forbindelse med ensomheten i Hofmos diktning. Regnværet er likevel av en like abstrakt art som slettene, som i løpet av diktet så å si festes ved et bilde av det mer konkrete og trivielle i ”stier og hus og trær” (Ibid.). I forbindelse med de ekspresjonistiske trekkene i Hofmos dikt har jeg skrevet om dikt hvor subjektet projiserer sin indre verden ut i det ytre rom. Ved første øyekast kan det se ut til at denne bevegelsen er omvendt i ”Regnet er”. Fra det første versets fokus på regnet vendes oppmerksomheten innover mot diktduets ”sjels asfaltgater” (Ibid.). I mange av Hofmos dikt er det ofte referanser til det menneskeskapte i form av motiver som hus, gatelykter, stoler og landeveier. Det paradoksale er at det sjeldent refereres til et aktivt menneskeliv i disse motivene. Samfunnslivet som sådan blir derfor ofte forbigått, eller pasifisert. I den introverte vendingen i ”Regnet er” forsvinner henvendelsen til diktduet, og ”alt forvandles/ i det store mørket/ til hav og susende skoger” (Ibid.). Altså går man fra et ytre fenomen til et indre bilde, en projisering innover i diktduet. Dette kan leses som en introspeksjon av jeget, som samtidig på et referensielt nivå fjerner seg fra det menneskelige nærværet som diktduet representerer. Denne projiseringen er å ta steget vekk fra den ytre virkeligheten og et eventuelt menneskesamhold, til det indre mørket.

Med steget inn til mørket vil jeg skifte fokus over på subjektproblematikken. Som allerede nevnt, forsvinner henvendelsen til diktduet ganske tidlig i diktet. Altså går man vekk fra det manifeste jeget. I stedet er det mørket som overtar den dominante rollen. Her skjer også den introverte forvandlingen av den ytre virkeligheten, man kan si at det lyriske jeget overtar for det manifeste, fordi det er i mørket at handlingen i diktet tar sted. Men mørket stopper ikke der: ”Det innerste i mørket/ rører ved altets øyne/ så alt blir seende” (Ibid.). Mørket rommer altså noe mer enn handling, den innebærer en evne til å se forbi havet og skogene. Ved ”altets øyne” rører man også ved diktets innerste kjerne, og det er her man finner diktjeget – diktets innerste mening. Diktjeget, det tredje av jegnivåene, er det jeget som i siste vers styrer leseren inn i det siste lyriske bildet: ”stier og hus og trær” (Ibid.). Det avsluttende verset binder resten av diktet sammen, blant annet gjennom referansen til det menneskeskapte huset. Slik ser vi en sirkulerende bevegelse fra asfalt, til hus, videre til skogen og tilbake til huset igjen. Men sirkelen fullendes ikke helt, da det siste bildet fremstår som anskuelig og stilisert, og dermed mer distansert fra det beskrevne enn ”i din sjels asfaltgater”.

I en forlengelse av subjektproblematikken er det interessant å se nærmere på diktet fra et psykoanalytisk perspektiv, som beskrevet innledningsvis i denne oppgaven. Som jeg skrev om ”Har vinden”, kan det tyde på at diktet har et autonomt diktjeg³⁷ som krever større plass enn i tidligere dikt. Diktjeget trenger seg på fordi det kulturelle språket ikke virker å være tilstrekkelig til å formidle ensomhetens sanne gestalt. Altså kan det virke som at der språket ikke er dekkende nok, vil diktjeget synliggjøres og tre frem som erstatning for det manglende språket. Som kjent, handler psykoanalytisk litteraturteori om å gjenkjenne subjektet i teksten – ikke nødvendigvis den historiske forfatterens biografi i seg selv – og å identifisere dette subjektets premisser for å skape teksten. I en mer språklig vending kan man se på diktjegets – eller selve *dikterens* – premisser for ”Regnet er”s komposisjon, og dette virker å ligge i distanseringen av diktduet. Denne distanseringen er nødvendig slik at diktjeget kan danne seg det nye bildet, og det nye bildet er et resultat av det utilstrekkelige språket omdannet til en ny representativ for diktjegets indre verden. I kapittel 2 har jeg sitert Kristevas teori om den litterære skapelsesprosessen, hvor hun skriver at affekter omdannes til rytme, tegn og form (Kristeva 1994). Vi kan derfor finne symbolske ekvivalenter i teksten til humøret. Denne omdanningen fra affekt/humør til symbol beskriver hun slik:

³⁷ Med ’diktjeg’ refererer jeg dermed til Aadlands terminologi, altså det tredje av jegnivåene, den innerste og nærmest kjernen i diktet.

Vi skal følge hypotesen til Hanna Segal,³⁸ som hevder at barnet etter adskillelsen (vi merker oss nødvendigheten av et savn eller en mangel for at *tegnet* skal kunne oppstå) produserer eller bruker objekter eller vokaliseringer som *symbolske ekvivalenter* til det som mangler. Senere, og fra og med den såkalt depressive posisjon, forsøker barnet å uttrykke tristheten som tynger ved å produsere i sitt eget jeg elementer som ikke hører hjemme i den ytre verden, og som barnet lar tilsvare denne tapte eller forskjøvede ytre verden. Da dreier det seg ikke lenger om ekvivalenser, men symboler i egentlig forstand (Ibid.: 37).

Slik kan man lese det i Hofmos dikt; det kulturelle språkets betingelser er ikke dekkende for diktjegets opplevelse av ensomheten, som leder til en omdanning av språket til nye og mer iscenesatte bilder av enetilstanden. De nye bildene blir symbolske for diktjegets opplevelse av ensomheten, og den ytre virkelighet skyves framfor seg.

Ser vi nærmere på den litterære enetilstanden i dette diktet, virker det å tre i kraft idet oppmerksomheten vender seg bort fra subjektets posisjon i det ytre miljøet (knyttet opp til regnet) til den indre opplevelsen av mørket. Som sagt er mørket knyttet opp til diktkjernen, og i videre forstand til diktjeget. Og diktjegets fremtreden skjer gjennom en isolasjon av diktduet, som trekkes inn i seg selv for dermed å oppløses. I tidligere dikt i oppgaven har jeg ofte kunnet lese enetilstanden som en nødvendighet for diktets tilblivelse. Slik er det også her. Den introverte bevegelsen resulterer i isolasjon av diktduet, som gir rom for enetilstanden, og det er herfra igjen at et nytt bilde kan bli til. Men det nye bildet virker ikke så nytt, fordi det ofte er brukte motiver som det benyttes av. Hus, trær og stier er kjente motiv fra hele Hofmos forfatterskap, og nok en gang brukt i de siste diktene som skal presenteres i denne oppgaven.

5.2.1 "Over Harald Sohlberg" – Hofmos *Epilog*

Siste dikt jeg skal presentere er den avsluttende syklusen "Over Harald Sohlberg" i samlingen *Epilog* (1994). Det er flere grunner til at denne syklusen er valgt som siste og avsluttende dikt i analysearbeidet. Blant annet skriver Vold hvor påfallende det er at avslutningen på denne siste samlingen er akkurat disse diktene, og konkluderer: "Gunvor Hofmo ville ha det slik" (Vold 1996, "Gunvor Hofmo, mørkets sangerske", i *Samlede dikt* [1996] 2010: 511).³⁹ I Astrid Utnes' artikkel "Meditasjoner over ensomheten: Ekfratiske dikt som Gunvor Hofmos epilog" (*Nordlit* 3, 1998) påpeker hun innledningsvis det samme som Vold. Samtidig viser

³⁸ Hanna Segal (1918-2011): britisk psykoanalytiker og følger av Melanie Klein. Hun vektla forskjellen mellom symbolet som representativ og symbolet som likeverdig tapsobjektet. Symbolet kan kun bli representativ for objektet når tapet og adskillelsen aksepteres.

³⁹ I sluttkommentarene til *Etterlatte dikt* (1997) kommer det også frem at "Over Harald Sohlberg" ble sendt inn etter at konsulentarbeidet var innstilt: "(...) manus til *Epilog* sommeren 1993 (konsulent 23.8.1993, med sluttsekvensen "Over Harald Sohlberg" innlevert 28.8.1993)" (Hofmo 1997: 265), altså fem dager etter at manuset ble ferdigstilt.

hun til Henning Hagerups anmeldelse av *Epilog* i Morgenbladet 1994, hvor han kommer med den følgende kommentaren: ”Tankevekkende nok kommer denne minisyklusen *etter* det diktet som har gitt samlingen dens tittel, noe som antyder at det er her bokens virkelige etterord befinner seg” (Hagerup 1994, gjengitt fra Utnes’ artikkel). Ordet ”epilog” betyr etterskrift, etterord eller slutningstale, ofte til et dikterverk. Det er da påtakelig at den sisteutgivelsen fra Hofmo skulle få nettopp en slik tittel.⁴⁰ Jeg finner det derfor meget passende å avslutte denne oppgaven om Hofmos forfatterskap med de diktene hun selv valgte å avslutte sin dikterkarriere med. Videre i sin artikkel skriver Utnes:

Jeg leser denne lille diktskyklusen som et etterord ikke bare til Gunvor Hofmos siste diktsamling, men også som en sluttkommentar til hele forfatterskapet. (...) De fire diktene kan sies å resymere forfatterskapets hoved-tematikk, og det i en form som er særlig godt egnet til selvrefleksjon, nemlig ekfrasen (Utnes 1998: 59).

Også Ole Karlsen kommer med en lignende kommentar når han skriver at ”(...) vi med disse diktene og med ekfrasen som dikttype nærmer oss noe særskilt i forfatterskapet (...)” (Karlsen 2002: 173). Diktene kan altså leses parallelt med forfatterskapet i sin helhet, hvor de store gjennomgående temaene – sorg, ensomhet, guddommelighet – blir innlemmet i denne syklusen. Både Utnes og Karlsen undersøker diktene i forhold til ekfraseformen. For Utnes utgjør ekfrasen i tillegg et med-seer-perspektiv, som gjør ekfrasen til en form som fordrer refleksjon over diktingens vesen: ”Det billedmessige utgangspunktet for teksten er en slags ‘søsterlikhet’ med det tema poeten vil ta opp i sitt dikt. En gjenkjennelse i maleriets motiv eller formspråk er en forutsetning for å skrive dikt ut fra maleriet” (Utnes 1998: 62). Dermed er vi over på hva definisjonen av og formen til ekfrasen går ut på. Jeg skal derfor i det følgende kort redegjøre for Utnes’ og Karlsens syn på den ekfratiske formen, før jeg går videre med den tematiske lesningen av ”Over Harald Sohlberg”.

5.2.2 Ekfrasen

Ekfrasene begynte å dukke opp fra andre utgivelse, *Fra en annen virkelighet* (1948). Men det er spesielt fra 70-årene at formen virkelig benyttes, og kanskje mest i *Bilder til ord* fra 1989, som tittelen tilsier. Som Utnes påpeker er Hofmos første ekfraser hovedsakelig til skulpturer, mens maleriene ble hyppigere fremstilt mot slutten. Utover kunstverkene, kan vi finne mange

⁴⁰ Videre i de samme kommentarene som nevnt ovenfor, skriver Vold: ”Under forberedelsene til utgivelsen av Hofmos *Samlede dikt* ble forfatteren av forlaget direkte spurt om man kunne regne med nye dikt fra hennes side. Gunvor Hofmo svarte: ”Nei, jeg skriver ikke mer.” Dette var bare et par uker før hun gikk bort 14.10.1995” (Ibid.). Altså var det et bevisst valg fra forfatterens side å ikke lenger publisere dikt, selv om kanskje produksjonen av dikt fortsatte i det private.

apostrofiske dikt til billedkunstnere og forfattere. Dette kan sees som nok en rød tråd i forfatterskapet. Jeg skal i denne oppgaven ikke utdype ekfraseformen noe videre, men likevel kan noen aspekter med fordel belyses for den videre lesningen, spesielt med tanke på Utnes' hypotese om ekfrasen som reflekterende over selve diktsjangeren.

Ekfrasens opprinnelse kan spores tilbake til den greske klassisismen,⁴¹ men utformingen og betydningen dens har endret seg en god del over tid. Også selve definisjonen er i dag ganske sprikende og peker i flere forskjellige retninger. Utnes refererer til Hans Lunds og Murray Kriegers arbeider, mens Karlsen tar utgangspunkt i en velkjent formulering av Leo Spitzer som ser ekfrasen som "the description in verses of an object of art" (Ole Karlsen 2003: 15). I Tormod Eides *Retorisk leksikon* står det at ekfrasens betydning i retorikken betegner "en detaljert og anskuelig beskrivelse, særlig av sted, en person (...)" ([1990] 1999: 52). Videre står det: "Mer spesielt brukes betegnelsen (...) om en detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller i en litterær tekst" (Ibid.). Sistnevnte setning ser ut til å være i tråd med Karlsens bruk av Spitzers utsagn. Ofte er problemet med de forskjellige ekfrasedefinisjonene hvilke former for kunstverk de innlemmer, og hvordan vi skal gjenkjenne dem i diktet. Karlsen svarer på dette problemet med å henvise til Lund, som mener ekfrasen krever *markeringsord*, signaler som fanger inn det billedmessige i tekstens konnotasjonssfære (Lund 1982). Disse markeringsordene gir seg ofte til kjenne enten i tittelen eller i løpet av teksten, men det er likevel ikke alltid gitt at det vil forekomme slike ord. I noen tilfeller vil et dikt gi inntrykket av å være ekfrasisk, mens det i virkeligheten ikke er det. "I slike sammenhenger kan det være høveleg å peike på Amy Golahnys definisjon av ekfrasen (...) som ein tekst 'that expresses the poet-reader-viewer's reaction to actual or imagined works of art'" (Karlsen 2003: 18). En slik definisjon vil derfor romme noe mer enn tidligere definisjon.

I forbindelse med ekfrasen, mener Karlsen videre at det er noen punkter som er viktige å ha i mente, da spesielt de historiske dimensjonene. I beskrivelsen av Akilles' skjold i *Iliaden* beskrives ikke bare selve skjoldet, men også hvordan den lages. Derfor er også den kunstneriske skaperprosessen et viktig moment og ikke bare det ferdige produktet. Slik skjoldet er en bruksting kan ekfrasen reflektere ikke bare over kjente kunstobjekter, men også over bruksgjenstander. Et eksempel som Karlsen henter frem er Joanna Baillies "Lines to a

⁴¹ Gode eksempler fra denne tiden kan hentes blant annet fra *Iliaden*, hvor vi kan finne en utførlig beskrivelse av Akilles' skjold og hvordan den blir til. Også i de norrøne sagaene er det eksempler på bildeskildringer, som viser at ekfrasen var en benyttet diktform lenge før vår egen forståelse av kunst ble formet.

Teapot” (18). Et tredje aspekt verdt å merke seg er ekfrasens rolle i striden mellom bilde og ord – *paragone*:

Ekfrasen er såleis ein politisk-ideologisk skrivemåte, og i si aller vidaste tyding – det ekfratiske forstått som alt det som blir skrive, skjønnlitteratur så vel som alle typar sakprosa om både høge og låge biletfremstillingar av alle slag – er det ein skriftmodus som grip rett inn i vår tids kulturdebatt, der vi har ein tendens til å knyte mykje av alt det vonde som skjer i samfunnet, til biletet og ulike biletmmedium, som (valds-)filmar og dataspel (Karlsen 2003: 19).

Paragone, bemerker Karlsen, vil riktignok være tilstede mer som refleksjon over forholdet bilde-ord fremfor i eksplisitt tematisk form. Det er også et siste punkt som er verdt å huske på, nemlig den estetisk-filosofiske tradisjonen diktet har som bakgrunn. Eksempelvis trekkes det frem Frode Hellands studie *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys* (2003), hvor Helland presenterer den estetiske filosofien til både Edmund Burke og Immanuel Kant – ”i tillegg altså til ei nyansert framstilling av Lessings syn på kunststartane og forholdet mellom dei” (Ibid.: 20). Utnes trekker også frem nyere, moderne litteraturteori hvor fokuset har skiftet fra et beskrivende syn av kunstgjenstanden til en mer kommunikativ fremtoning: ”Interessen for det mimetiske erstattes av interessen for persepsjonsprosessen. Forholdet mellom bilde og tekst settes inn i en kommunikativ sammenheng” (Utnes 1998: 61). Hun skriver også videre at i ekfrasen forvandles kunsten fra det visuelle til det verbale. Dette åpner opp for fortolkning, hvor den betydningen billedkunstverket har kan enten utdypes eller innsnevres. Dikteren blir altså en medtolker av kunstverket.

5.2.3 Analyse av ”Over Harald Sohlberg”

Gjennom hele forfatterskapet er ekfrasen en tilbakevendende form hos Hofmo. Karlsen har i *Ord og bilete* argumentert for at ekfrasene til dels legitimerer en todeling av forfatterskapet:

I den fyrste, svært ekspressive delen av forfatterskapen kunne vi i mange dikt peike på tekstlege drag – apostrofen og visse romlege strukturar, til dømes – som så å seie held på noe, vil fryse noe fast, slik eit motiv kan frysast fast i biletkunsten. I mange dikt har vi likevel observert ein tendens til narrativitet og forteljing, såleis i store dikt som ”Forlatt steinhuggeri” og ”Vase med relieff av dansande barn”. I den andre, meir avdempa delen av forfatterskapen er det ein *tendens* til ein annan, meir imagistisk basert, meir presentasjonsorientert (enn representasjonsorientert) strategi med ein litt annan diktarisk syntaks. Strategien versus diktets andre, i vårt tilfelle biletkunsten, i desse som regel kort(ar)e ekfrasane baserer seg i større grad på at *heile* diktet skal ha ein samlande og slåande biletmessig verknad (Karlsen 2003: 239).

Kort summert vil det si at det narrative har en større og viktigere del i diktene i første fase, mens i andre fase er det lyriske bildet kortere og mer sammenbundet. I forhold til ensomhetsmotivet kan jeg si meg enig i dette. I flere av diktene som er hentet fra de senere samlingene kan vi se en tendens hvor enetilstanden i mye større grad konkretiseres og omskapes i et nytt bilde enn i første fase, som preges mer av en følelsesintens opplevelse av ensomheten – og trangen til å uttrykke dette. Jeg mener videre at det er mulig å se i flere dikt spesielt fra andre fasen at det fremkommer en holdning til selve diktekunsten og det å være i en posisjon å dikte. Slik det fremkommer av Karlsen definisjon og bruk av ekfrasebegrepet, er altså ekfrasen en form hvor nettopp slike refleksjoner finner sted. I den kommende analysen vil det da være spesielt interessant å se hvordan enetilstanden behandles og hvordan den fremstilles. Jeg skal da se om ensomheten fortsetter å være det kreative ståstedet for dikteren.⁴²

”Over Harald Sohlberg” er en diktskyklus bestående av fire dikt. I tittelen finner vi den helt klare markeringen av diktene som ekfraser, i og med henvisningen til kunstneren selv. Det kan ikke med nøyaktighet føres tilbake til spesifikke malerier, men kan enkelt nok bindes opp til noen gjennomgående motiver i Sohlbergs malerier. Karlsen fremhever verkene *Vinternatt i fjellene* (1914), *Et hus ved kysten* (1907), *Fiskerens hus* (1906), *Vognmandsgaden* (1894) og *Landeveien* (1905).⁴³ i likhet med Utnes. Hun bemerker i tillegg: ”Kanskje er det heller slik at diktene peker ut et tematisk område som Gunvor Hofmo har felles med Harald Sohlberg. Det viktigste ser ut til å være at bestemte motiv i maleriene finner gjenklang i diktene (...)” (Utnes 1998: 64). Som jeg allerede har nevnt i forbindelse med lesningen av ”Regnet er”, skal vi se på de samme motivene som dette diktet ender med; hus, landevei, natur. Slik sett kan vi nok diskutere en viss form for kunstnerlig slektskap mellom Hofmo og Sohlberg, men det er ikke en diskusjon jeg skal gå videre inn på her. Utnes skriver også om likheten i motivene i ”Over Harald Sohlberg” med motivene i ”6 dikt” fra *Gjest på jorden*, som jeg har skrevet om i fjerde kapittel. Forskjellen ligger i diktets utforming og språklige kledning. Der ”6 dikt” er preget av en imagistisk språkføring, gjør den ekfratiske formen i ”Over Harald Sohlberg” diktet til dobbeltrepresenterende: ”Den tolkning maleren har gjort av et konkret utsnitt av natur blir gjenstand for en ny tolkning i diktet. Diktet har ikke referanse til verden, men til en tolkning av verden” (Ibid.: 65). Dette viser til det gjennomgående og

⁴² Også Karlsen fremhever dikterrollen i et avsluttende eksempel på ekfrasen i sin bok. Diktet han trekker frem er fra 1971, ”Statue av en dikter”: ”Galge er himlene / skumringen repet / og *han* et lik. // Henger i parkens / forviste kulde / Demrende når // ansiktet opp over / salige klipper / og gudsløys vår.” (utdrag) (Hofmo 2010: 145).

⁴³ Samtlige av bildene som Karlsen har kommet frem til, skriver han er å finne i Storm Bjerke 1991. I tillegg er bildene samlet og gjentrykket i Karlsen 2002: 174-175.

nærmest statiske i Hofmos forfatterskap, men også til muligheten for å lese dikt på tvers av utgivelser på grunn av vedvarende motivvalg.⁴⁴

Ordet 'epilog' betyr som sagt etterord, slutningsdikt, og diktene kan sies å ha en tematisk sammenheng med hverandre. Dette gjelder ikke bare det overhengende temaet rundt Sohlbergs malerier. Astrid Utnes påpeker også denne diktfrekvensen som en sammenknyttet helhet, hvor hvert av de fire diktene representerer en bevegelse. Denne bevegelsen går i første dikt horisontalt, mens i andre diktet vendes blikket oppover. Vi forblir i den horisontale bevegelsen gjennom tredje diktet, og ender vertikalt i siste diktet. Bevegelsen går altså fra horisontalt blick opp mot himmelen, og ender nede på havets bunn sammen med sneglehusene og krabbene. Jeg skal nå gå videre til å lese diktene hver for seg og i oppgitt rekkefølge som i utgivelsen.

LANDEVEIEN

Hvor går denne vei i skumringen?
Det er som om sorgen i den
gir seg selv til evigheten
i furutrær og lyktestolper
En fødsel og en død i samme stund
og mumler med ensomhetens munn!
(Hofmo 2010: 502)

Dette diktet skal ha blitt diktet til et konkret bilde av Sohlberg, *Landeveien* fra 1905. Det åpner med å stille et spørsmål, og går så videre i en sammenligning, en antropomorfering av veien. Karlsen kommenterer spørsmålet som ikke bare retorisk, men også et eksistensielt et (Karlsen 2003: 231). Selv om ikke mennesket er fysisk tilstede i landskapet, kan det eksistensielle spørsmålet tyde på et nærvær, og ikke minst er landeveien og lyktestolpene klare signaler om menneskelig tilstedeværelse på ett eller annet punkt. Antropomorferingen av veien skjer gjennom å gi en bevissthet: den har sorg i seg. Og sorgen "gir seg selv i evigheten" (Ibid.), en handling som også gjør den vedvarende og dermed for alltid bundet opp til veien. Dette vises også gjennom motivene furutrær og lyktestolper, som er å finne stående langs veien. Motivene tangerer også det følgende verset: "En fødsel og en død i samme stund" (Ibid.), hvor de symboliserer henholdsvis noe levende og voksende og noe dødt og statisk. Karlsen peker på fødsels- og døds motivet som et uttrykk for overganger:

⁴⁴ I etterordet til *Samlede dikt* skriver Vold: "Konsekvensen i forfatterskapet går på den enhetlige tematikk – det fins knapt noen norsk lyriker som har oppholdt seg så vedvarende ved det ene spørsmål, som i sin fylde lyder: Hvorfor dette liv, så gåtefullt mørkt? Kanskje supplert med tilleggsspørsmålet: Hvem har villet det slik?" (Vold 1996: 511-512).

[D]ei let seg knyte tilbake til offeret, overgjevinga, til overgangstilstanden og til den overskridande rørsla. Fødsel og død representerer ytterstasjonane på livsvegen, men blant anna fordi dei tradisjonelt representerer våre mest einsame livsaugneblinkar, høyrer dei intimt saman (...) (Karlsen 2003: 231).

Som jeg tidligere har skrevet, mener jeg det mer imagistiske og billedlige uttrykket kan være et resultat av en ny tilnærming til språket der det tradisjonelt ikke har vært tilstrekkelig.

”Ensomhetens munn” kan altså representere de øyeblikk hvor ensomheten umulig kan videreformidles, fordi fødsel og død er øyeblikk som ikke kan deles av andre uavhengig av ensomhetens allmenne gyldighet.

Andre diktet i syklusen lyder slik:

EN NATT I BYEN

Husene gir seg til månen!
Og gaten tolker det
Fottrinn som ikke lenger
høres
går og går mot evigheten
Og mennesket sover ved
månens tillitsfulle lys
som om det sov med en
barnehånd i sin!
(Hofmo 2010: 502-503)

Utnes leser diktene som bundet sammen av en bevegelse gjennom alle diktene. I første diktet befinner vi oss i en horisontal retning, bortover veien. I dette neste diktet vendes blikket opp mot månen i en vertikal bevegelse. Igjen er antropomorfiseringen sentral, denne gangen av både hus, gate og månen: ”Husene gir seg til månen!” (ibid.). Og i gatens tolkning av denne handlingen gripes det tilbake til evigheten i ”Landeveien”, en videreføring av tematikken. Hvor veien i sistnevnte dikt ”gir seg selv til evigheten”, er det i ”En natt i byen” en gjenklang av dette i form av ”[f]ottrinn som ikke lenger/ høres” (Ibid.). Diktet indikerer handling, samtidig som at denne handlingen passiviseres. Det kommer frem av tittelen og henvisningen til natten, og til det sovende mennesket, nok en gang tilstede men også passivisert.

Utnes mener månen i diktet innbyr til tillit ved å lyssette ”menneskets scene” (Utnes 1998: 68). Mennesket er også i stand til å uttrykke tilliten tilbake fordi det befinner seg i en ikke-bevisst tilstand, og hun skriver videre:

Menneskets tillit til det ukjente er som barnets. Ingen spørsmål stilles, en stor gledes barnlige tillit ropes ut (...) Et andre selvrefleksivt stadium kan antydes: Det bleke lys styrer menneskets blikk mot krefter utenfor det. Poesiens oppgave er å vise til det utenfor mennesket som styrer sammenhengene (Ibid.: 69).

Men her antydes det også et skille mellom menneskets verden og den som tilhører månen, husene og gaten. I forbindelse med ensomhetsmotivet har de kulturelle rammene for diktet vært viktige. Det antydde skillet mellom verdener kan slik sett leses som en utstrekning til den virkeligheten som strekker seg forbi det kulturelle samfunnet mennesket representerer. Ensomhetsmotivet er ikke fremtredende i dette diktet, men vi kan likevel lese det inn i det passive menneskets manglende evne til å delta i bevegelsen som husene gjør mot månen.

Karlsen mener Utnes har kommet med en direkte feillesning av diktets siste sekvens, når hun leser forholdet mellom månen og mennesket som tillitsfullt. For Karlsen er månelysets innbydende fortrolighet heller tilsynelatende enn virkelig:

Kontekstuel talar kanskje det mest for at månelysen er fortryllende og forførende, særleg om ein ser det i lys av den hypotetiske samanlikningssetninga i dei to siste versa. Å sove 'med en barnehånd i sin' (vers 9) er ein uskuldsmetafor, men overgjeven til månen og dyssa i søvn 'ved' det ueigentlege, fortryllende og falske lyset månen utstrålar, er mennesket nettopp *ikkje* uskuldig (Karlsen 2003: 235-236).

Det er et mistillitsforhold mellom månen og mennesket, og en kommunikasjon på tvers som ikke fungerer.

I det tredje diktet videreføres den vertikale retningen, og vinteren antropomorfiseres:

OG VINTEREN

Og vinteren hvisker til mennesket:
Hold fast ved min kulde
hold fast ved stjernene
hold fast ved sneen
som lik et forlatt hus
gir ekko av de fraflyttedes
stemmer
for våren kommer da evigheten
viker
og blomstrer i øyeblikkets av sinn
(Hofmo 2010: 503)

Vinterens hvisking kan minne om den dempede mumlingen fra "Landeveien", og er en oppfordring til mennesket, kanskje fortsatt sovende fra forrige diktet. Oppfordringen som gis, er en umulighet; man kan ikke holde fast på stjernene, sneen, som også innrømmes i de tre siste versene. Evigheten må vike, og da slippes våren og avsinnet til. Enetilstanden er mer synlig her, i similen som etablerer forbindelsen mellom sneen og et forlatt hus. Som med de andre diktene er menneskets tilstedeværelse mer i form av spor enn aktiv deltakelse. Det er

ikke mennesket som oppholder seg i huset, vi hører kun ekkoet. Men ved å holde fast på vinteren, slipper man heller ikke tak på det tapte. Med tanke på det psykoanalytiske perspektivet, kan vi se her uviljen mot å erkjenne et tap av et objekt, hvor det symbolske, altså vinteren, er tilsvarende det tapte objektet i stedet for en erstatning for det. Enetilstanden her får derfor den rolle å ivareta det tapte.

Etter å ha gjennomgått de utvalgte diktene for denne oppgaven, er det interessant å se hvor mange av disse man kan trekke konnotasjoner til i disse linjene her, både tematisk og motivisk. Som allerede påpekt, gjør også Utnes det samme når hun sammenligner ”Over Harald Sohlberg” med ”6 dikt” (1971). Forfatterskapet i sin helhet er bygget opp på noen få og utvalgte motiver som det sirkuleres og skapes en dynamikk rundt. I sin sluttcommentar til *Samlede dikt* skriver Vold dette:

Med alle tekster på plass skulle det gå an å lese Gunvor Hofmos dikt av ild og vann, jord og himmel som en stadig pågående omkastning av de fire elementer – fra åpningsdiktets ”høye, kuldeklare vinterkvelder” fram til sluttdiktets ”fredelige sneglehus / og krabber”. Det hofmoske ildblikk har med årene fått en annen høstro over seg, kanhende. Gud som ikke fins, fins - synes det å mene, uten å gjøre noe stort vesen ut av det. Ei heller at diktet er sett fra malerens hus (2010: 512).

Og med det er vi over på siste diktet i denne syklusen:

HUS VED HAVET

Og huset stirrer på havet
som om noen puffer en gjest
inn i et annet værelse:
Han er der, men intet høres
Slik gjemmer havet
sine millioner av fisk
og hvaler
og de fredelige sneglehus
og krabber
(Ibid.: 503)

Sneglehusene binder det siste diktet med det horisontale blikket fra husene. Her finner vi også den siste bevegelsen som tar oss helt ned til havets bunn. Det er slående også hvordan det er blikket som skaper disse bevegelsene i diktene, spesielt i dette siste. Blikket skapes gjennom antropomorferingen og ikke gjennom mennesket, som i alle diktene er passivisert og uten handling, selv ikke med evne til å tenke eller reflektere over handlingen. Stemningen er tilsynelatende fredfull (”de fredelige sneglehus”), men similen i vers to til fem gir likevel rom for noe foruroligende i og med den ufrivillige bevegelsen av å bli puffet inn i et annet værelse. I tillegg kan husets stirring oppleves som ubehagelig, slik Karlsen leser det (2003: 230).

Havet ”gjemmer” også sine egne beboere. Når de er ute av syne, er de også ute av rekkevidde, vi kan ikke nå dem. Utnes mener dette avsluttende diktet innebærer en siste tematisk posisjon, hvor diktekunsten er selvreflekterende over formidlingen av mennesket som grunnleggende ensomt: ”diktningens oppgave [er] å holde fast ved livets grunnleggende ensomhet, også diktergjerningens iboende ensomhet i formidlingen av denne sannhet” (Utnes 1998: 71). Enetilstanden er altså grunnleggende for menneskets natur, og som tematisert i ”Landeveien” også uunngåelig og umulig å formidle i et felles, kulturelt betinget språk. Derfor må språket omformes til bilder, en iscenesettelse av ensomheten. Dette understrekes ytterligere av ekfrasens henvisning til og bruk av det visuelle.

6 Konklusjon – refleksjoner over dikteren

Hofmos forfatterskap er betydelig, både i størrelse på produksjon og dets posisjon i norsk litteraturhistorie. Den vedvarende bruken av temaer som ensomhet, sorg og lidelse har stilt Hofmo i en særklasse blant norske forfattere; få har vært så konsekvente i sine valg av motiver som det hun har. I denne oppgaven har fokuset vært på et av disse, som er ensomheten. Gjennom å studere dets utvikling fra første utgivelse til den siste, har hensikten vært nettopp å belyse dette særegne for Hofmo, og kanskje i prosessen belyse en mulig utvikling som gjenspeiler Hofmos kvaliteter som en av Norges fremste, modernistiske lyrikere.

I fremgangsmetoden i analysene har mye av problemstillingen vært knyttet til selve subjektet. I den tematiske lesningen av ensomheten; fokus på det lyriske jeget, via det psykoanalytiske perspektivet til modernismebegrepene i bakgrunnen, har det vært subjektet som har vært bindeleddet mellom alle disse aspektene ved analysene. I Hofmos biografi har Vold blant annet samlet opp flere notater og brev skrevet av Hofmo, noen som har vært på trykk og andre ikke. Fra et alternativt bidrag til antologien *Det beste jeg har skrevet* (1949), men som ikke ble trykt, kommenterer Hofmo det lyriske jeget slik:

Det var i en fremmed storby. I mange måneder flakket en omkring i gatene, og hadde det visst ikke særlig godt, verken sånn eller slik. Men en dag det var riktig ille, da en kjente sitt eget ”jeg” langt opp i halsen, og menneskeansiktene strøk forbi en som noe motbydelig og fiendtlig og truende, en råkald fuktig desemberdag som liksom falt sammen av lede: da kjente en plutselig hvordan en ble revet løs fra seg selv, at ens ”jeg” ble oppløst i en sterk lykkefølelse, at en fornemmet Gud og ikke mer var til (Hofmo 2000: 240).

Utsagnet virker å understreke at det finnes et ”jeg” som er løsrevet fra egoet og underlagt en annen makt. For Hofmo ble denne makten Gud. En annen måte å lese dette jeget på, er i lys av Aadlands jeg-instanser. Det Hofmo beskriver, er da det øyeblikket språket åpner seg opp slik at jeget kan dikte, i dette tilfellet til diktet ”Opplevelse”: ”Alt hva jeg så ble dypet/ i dine nattlige øyne/ små ensomme byer i skumring/ var stillheten i din hånd” (Ibid.). Utsagnet fremhever også det jeg selv har kommet frem til i analysene i løpet av oppgaven, nemlig at enetilstanden fungerer som diktjegets portal til språket og det å dikte. Dette skal jeg utdype ved å først oppsummere de forskjellige analysekapittelenes hovedtrekk.

Kapittel 3 har omhandlet de to første diktgruppene av i alt seks, hvor ”Ensomhet I” og

”Tjenerens ensomhet” ble trukket frem som hoveddiktene. I det førstnevnte diktet virker jeget å være langt fra den sterke lykkefølelsen som nevnes i den overstående kommentaren av Hofmo. Jeget ”er revet ut”, ”jaget”, forstørret og gjennomrystet (Hofmo 2010: 38). I analysen av dette diktet kom jeg fram til at jeget befinner seg i en vekselstilstand. På den ene side har man det menneskelige og kjente, ”hjemme hos menneskene”, og på den andre side har man virkeligheten ute på ”de mørke veiene” (Ibid.). Tilstandene står i dyp kontrast til hverandre, og likevel virker subjektet tilknyttet begge ved å lengte mot førstnevnte og være språklig avhengig av sistnevnte. I dette ser jeg en utnyttning av enetilstanden, egenvalgt eller ikke, til å bli et kreativt ståsted, slik at det lyriske jegets posisjon i enetilstanden er et kriterium for å kunne dikte. Bak dette ligger et bevisst skapende diktjeget. Aadlands jeg-instans gjør seg nok en gang gjeldende i det neste hoveddiktet, ”Tjenerens ensomhet”. Her festes diktjeget innenfor diktets ramme, som styres av bildet som presenteres på det referensielle nivået: ”Tjenerens ensomhet over de tomme bord/ tjenerens bitterhet i de forlatte værelser./ Alt blir en tjener” (Ibid.: 128). Det referensielle nivået, da også den litterære enetilstanden, må etableres før en videre fortolkning, og er dermed med på å styre den videre lesningen. Enetilstanden forsterker med dette diktets form og innhold, som i sin tur synliggjør det skapende diktjeget. Med dette følger derfor et ambivalent forhold til enetilstanden i Hofmos tidlige dikt, hvor den virker å drives frem av flere motpoler, det å være og ikke være ønsket.

I kapittel 4 dreide analysene seg rundt diktene fra den såkalte andre fasen i forfatterskapet. Noe nytt er tilegnet diktet, og språket er markant avdempet i forhold til lyriske bilder og ekspressive uttrykk. For å følge opp den tradisjonelle todelingen som Vold har understreket i sitt arbeide med diktene, det har kommet en ny og mer imagistisk stil over form og billeduttrykket. Det kan likevel fastslås at tematikken fortsatt er den samme, som jeg skriver om innledningsvis til dette kapittelet. I de samlingene mellom 1971 og 1974 påpeker i tillegg Vold en ny størrelse i ensomheten: ”Det er som om Gunvor Hofmo de seneste årene sender sin ensomhet ut i altets rom som en størrelse i kosmos” (Vold 2000: 17). I så fall stiller han det nye ensomhetsbildet opp mot den som vi møter i blant annet ”Ensomhet I”, hvor enetilstanden er nært bundet opp til det jordslige, til veiene, dypet, avgrunnen og huset. Her faller ensomheten ned i mørket. Dette kan vi sammenligne med fremstillingen av ensomheten i ”En tom stol”, som er det første hoveddiktet fra den tredje diktgruppen, og fra den første utgivelsen i den imagistiske fasen. Her har enetilstanden blitt stedfestet til et objekt, den tomme stolen. Enetilstanden er dermed et mer konkret begrep her enn i for eksempel ”Tjenerens ensomhet”, hvor enetilstanden utmales gjennom fremstillingen av et bilde. Ensomheten sendes foreløpig ikke ut i det store kosmos, den kretser rundt det objektive mens

subjektets, gjestens, lengsel er det som drar leserens blikk vekk fra det konkrete til det abstrakte, ”venners fortrolige stunder” (Hofmo 2010: 153). I motsetning til ”Ensomhet I”s bevegelse ned i avgrunnene, får vi her en horisontal bevegelse utover. Slik sett ser vi en utvikling av ensomhetsmotivet, som er en bevegelse vekk fra subjektets indre til en ytre projisering. For den andre diktgruppen i dette kapittelet hadde jeg valgt ut ”Oktober ” og ”Nå kaller” som hoveddikt og som motivmessig kan leses parallelt. Det nye med disse diktene er bruken av kontrastene mellom det menneskelige og siviliserte, og det utemmede og naturlige. Et eksempel kan gjengis fra ”Nå kaller”: ”Og jeg gjenkjenner/ berget og havet/ og de regnvåte gjerder/ og en katt på plenen” (Ibid.: 276). Berget og havet står for det ville i naturen, mens gjerder og plenen representerer det stiliserte og menneskeskapte. Det viktigste gjenkjenningssmotivet for de to overnevnte diktene, blir katten. Denne fremstilles som objektet enetilstanden befester seg i. Her ser vi en videreføring av enetilstandens fremstilling fra den tredje diktgruppen og fra ”En tom stol”.

En tendens gjør seg gjeldende allerede her, hvor enetilstandens uttrykk virker å følge jeguttrykket, og hvorvidt det er sterkt eller svakt. Det sterke jegtrykket, som Karlsen omtaler forbindes først og fremst med forfatterskapets første fase med ekspressive uttrykk og det følelsesbetonte. I diktene som jeg har undersøkt hvor slike sterke jegtrykk forekommer, virker enetilstanden å være nært knyttet til det lyriske jeget. I diktene hvor det svake jegtrykket dominerer, virker dette å ha en motsatt på forholdet mellom enetilstand og det lyrisk jeg. I stedet knyttes enetilstanden i større grad til et ytre objekt: en stol, en katt, en åker. I så måte er ensomhetens fremstilling avhengig av hvilke modernistiske begreper vi legger til grunn for Hofmos diktning. Både ekspresjonisme og imagisme er fremhevet som dominerende litterære retninger generelt i diktene. Det er likevel vanskelig, ifølge Ivar Havnevik, å feste Hofmos modernistiske språk til ett bestemt uttrykk og retning (Havnevik 2002). Han trekker inn sensymbolismen som nok et modernismebegrep som er gjeldende for forfatterskapet. Likevel vil jeg si at å følge jegtrykket i diktene peker mot det ekspresjonistiske og det imagistiske. Det symbolistiske kan vi se i koblingen mellom ensomheten og mørket, sorgen og natten og kompleksiteten som forekommer i de lyriske bildene. Med det svake jegtrykket forvanskes i tillegg det lyriske bildet, på grunn av den økende avstanden til jeget. Fordi enetilstanden knyttes til et objekt fremfor subjektet, blir fortolkningsprosessen mindre tilgjengelig fordi subjektets intensjon eller opplevelse av ensomheten ikke kan leses direkte. Slik sett får sensymbolismen en viss påvirkning. I ”Ingen engler” heter det: ”Det var som om/ Verden fødtes/ på nytt og på nytt/ i Ensomhetens bilde/ av de nattvåte klipper/ som mørket sprang over” (Hofmo 2010: 313). Et mer ekspressivt uttrykk blir her blandet med det nedtonte lyriske

bildet, og nattoposet settes i forbindelse med ensomhetens bilde. Uttrykket her tilhører dermed ikke det imagistiske alene, selv med et svakt jegtrykk. Det symbolistiske virker imidlertid ikke å følge jegtrykket i like stor grad som de andre begrepene.

Når jegtrykket avtar, øker avstanden til et felles uttrykk for enetilstanden. Jeg mener denne avstanden øker i de senere samlingene, hvor Hofmo til slutt gjør som Vold påpeker og sender ensomheten ut i det store altets rom. Fra den femte gruppen valgte jeg ut ”Slettene” fra *Stjernene og barndommen* (1986). I dette diktet møter vi utsagnet ”[s]lettene er alltid ensomme” (Ibid.:352). Det er en slik presis formulering av ensomheten forekommer sjeldent i de tidligere omtalte diktene. Et annet bemerkelsesverdig trekk ved diktet er også det totale fraværet av mennesker. Det eneste vi kan spore opp av et menneskelig sinn, vil da være diktjeget. Dette fører oss tilbake til Hofmos kommentar til ”jeget” som sitert i begynnelsen av denne konklusjonen. For i diktjeget finner vi diktets innerste kjerne, og med det en bevisst holdning til det å dikte. Slik kan jeget også leses i oppgavens siste dikt for analysen, ”Over Harald Sohlberg”. Både Utnes (1998) og Karlsen (2003) fremhever denne diktsyklusen som en referanse til forfatterskapet i sin helhet. Av de gjennomgående trekk fra de øvrige diktene, kan vi finne igjen ensomhetsmotivet, landeveien, det forlatte huset, nattoposet og fraværet av menneskelig aktivitet. Formidlingen av de lyriske bildene, som forfines i løpet av forfatterskapet, virker å ville understreke mennesket som grunnleggende ensomt. Enetilstanden er derfor en del av menneskenaturen, og kan derfor ikke gjengis i et felles, kulturelt betinget språk. Det er da diktningens oppgave å formidle ensomheten i et nytt språk, omformet til bilder. Dermed kan vi se enetilstanden, som jeg gjør med mange av diktene, som en nødvendighet for diktets eksistens og som en bevisst refleksjon over skapeprosessen.

Enetilstanden er uløselig knyttet til akkurat dette, den enestående skaperprosessen. Som en avsluttende kommentar på denne observasjonen vil jeg trekke frem nok et ekfrasisk dikt, denne gangen et forfatterportrett som Hofmo har så mange av, nemlig ”Amalie Skram” fra 1987-samlingen *Nabot*. Jeg velger å lese diktet som en refleksjon over dikterrollen og dikterens ansvar for språket.

AMALIE SKRAM

Bitterheten er ensom
og mørket dens elskerinne
de avler et barn idølgsmål:
diktningens nattlige syner
lik sevjen som stiger i treet
når sorgens vårlys flommer

Den unge pikens uskyld
som lekende kløver dagen
våkner ved sjelens bruddsted
der natten strømmer av såret
lik ørnen, plutselig fanget,
som hugger og hugger mot hender
som sperrer den inne buret

Og solen, solen av smerte
som kaster sitt lys på ordet
på visjonens dypmilde trone
der dikteren evig sitter
(Hofmo 2010: 406)

Litteraturliste

- Andersen, Britt. 2002. ”Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene.’ Gunvor Hofmos flerstemte elegier.” Karlsen, Ole (red.). *En vei som skumrer mine bilder frem: Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Unipub forlag: Oslo. 79-98.
- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget: Oslo.
- _____. 2002. ”Gunvor Hofmo og den modernistiske trenodi”. Karlsen, Ole (red.). *En vei som skumrer mine bilder frem: Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Unipub forlag: Oslo. 99-108.
- Bjørkly, Arnstein. 1996. ”Nattemørke, nøttedrøm. Omkring resepsjonen av Gunvor Hofmos lyrikk”. *Vagant* nr. 1/1996. 32-46.
- Borge, Torunn og Henning Hagerup. 1996. ”Amor Mundi. Et forfatterskap om verdighet”. *Vagant* nr. 1/1996. 10 – 19.
- Brekke, Paal. 1970. *Til sin tid. Journalistikk 1945-70*. H. Aschehoug & co.: Oslo.
- Brooker, Jewel Spears. 1994. *Mastery and Escape. T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. University of Massachusetts Press: Amherst.
- Brumo, John og Sissel Furuseth. 2005. *Norsk litterær modernisme*. Fagbokforlaget: Bergen.
- Culler, Jonathan. 2001 [1981]. *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. 2. utgave. Routledge Classics: London & New York.
- Eide, Tormod. 1999 [1990]. *Retorisk leksikon*. Spartacus forlag A/S: Oslo.
- Flint, F.S. 1976 [1913] ”Imagisme”. *Imagist Poetry*. [1972] Peter Jones, red. Hammondsworth. 129-130.
- Furuseth, Sissel. 2003. *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon*. Dr.art.-avhandling ved Det historisk-filosofiske institutt, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap: NTNU.
- Havnevik, Ivar. 2002. *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200-2000*. Pax Forlag A/S: Oslo.
- Helland, Frode. ”En tretthet som planter bilder’ – Om Gunvor Hofmos lyrikk”. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 1/1999. 56-70.
- Hofmo, Gunvor. *Jeg vil hjem til menneskene*. 1946. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____. *Fra en annen virkelighet*. 1948. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____. *Testamente til en evighet*. 1955. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____. *Gjest på jorden*. 1971. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.

- _____ *Veisperringer*. 1973. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____ *Hva fanger natten*. 1976. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____ *Det er sent*. 1978. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____ *Nå har hendene rørt meg*. 1981. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____ *Stjernene og barndommen*. 1986. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____ *Tiden*. 1992. Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.
- _____ *Etterlatte dikt*. 1997. Jan Erik Vold (red.). Gyldendal: Oslo.
- _____ *Samlede dikt*. 2010. [1996] Jan Erik Vold (red.). Gyldendal: Oslo.
- Jones, Peter (red.). 1976 [1972] *Imagist Poetry*. Penguin Books: Hammondsworth.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Det norske samlaget: Oslo.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1998 [1968]. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. 4. utgave. Universitetsforlaget: Oslo.
- Kristeva, Julia. 1994 [1987] *Svart sol – depresjon og melankoli*. Agnete Øye (overset.). Pax forlag.
- Krog, Eli (red.). 1949. *Det beste jeg har skrevet*. H. Aschehoug & Co: Oslo.
- Langås, Unni. 1996. "Det talende fravær: Kroppen og barnet i Gunvor Hofmos tidlige dikt." Iversen, Irene og Anne Birgitte Rønning (red.). *Modernismens kjønn*. Pax Forlag A/S: Oslo. 213-228.
- Larsen, Svend Erik. 2002. *Mutters alene. Ensomhed som litterært tema*. Gads forlag: København.
- Lund, Hans. *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund, 1982.
- Nicholls, Peter. *Modernisms. A literary guide*. 2009 [1995]. 2. utgave. Palgrave Macmillan: Basingstoke.
- Norsk ordbok med 1000 illustrasjoner*. 2005. Guttu, Tor (red.). Kunnskapsforlaget Aschehoug og Gyldendal: Oslo.
- Pound, Ezra. 1976 [1913]. "A Few Don'ts by an Imagiste". *Imagist Poetry*. [1972] Peter Jones, red. Hammondsworth: 1976. 130-134.

- Scott, Clive. 1991. "Symbolism, Decadence and Impressionism". Bradbury, Malcom og James McFarlane (red.). *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books: London. 206-227
- Sheppard, Richard. 1991. "German Expressionism". Bradbury, Malcom og James McFarlane (red.). *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books: London. 274-291.
- Stenström, Thure. *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur*. Stenström, 1961.
- Utnes, Astrid. 1998. "Poesiskatt fram i lyset". *Nordlit* 3/1998. 331-336.
- _____. 1998. "Meditasjoner over ensomheten. Ekfratiske dikt som Gunvor Hofmos epilog." *Nordlit* 3/1998. 59-78.
- Vold, Jan Erik. 2000. *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Gyldendal: Oslo.
- Ystad, Vigdis. 1978. *Kristofer Uppdals lyrikk*. H. Aschehoug & Co.
- Zach, Natan. 1991. "Imagism and vorticism". Bradbury, Malcom og James McFarlane (red.). *Modernism. A guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books: London. 228-242.
- Økland, Einar. 1996. "En farlig venn". *Vagant* 1/1996. 6 – 8.
- Aadland, Erling. 1998. *And the moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Ariadne forlag: Bergen.

